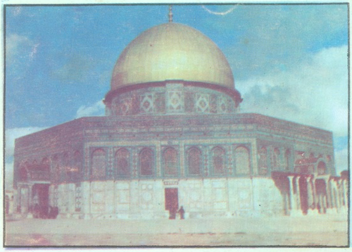
القاهرة

أدب . فكر . فن

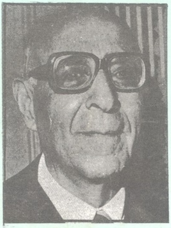
تصدر منتصف كل شهر العدد ٧٧ ● ٢٣ ربيع الأول ١٤٠٨هـ ● ١٥ نوفمبر ١٩٨٧ م AL-QĀHIRAH



أدب على هامش هوامش المتن :

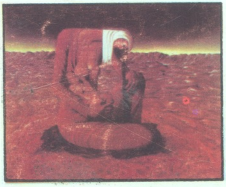
- ملامح الأدب الفلسطينى
- الأرض فى الرواية الفلسطينية
- عن الشعر الفلسطينى المعاصر
- صلاح الدين وتحرير القدس
- من الشعر الفلسطينى

● حوار مع المفكر الكبير:
دكتور زكى نجيب محمود



وموضوعات أخرى :

● دراسات ● قصة ● مسرح ● سينما ● موسيقى ● رسائل جامعية ● من المجلات العربية والعالمية



◆ التصوير داخل المعتقل

الثمن ٥٠ قرشاً

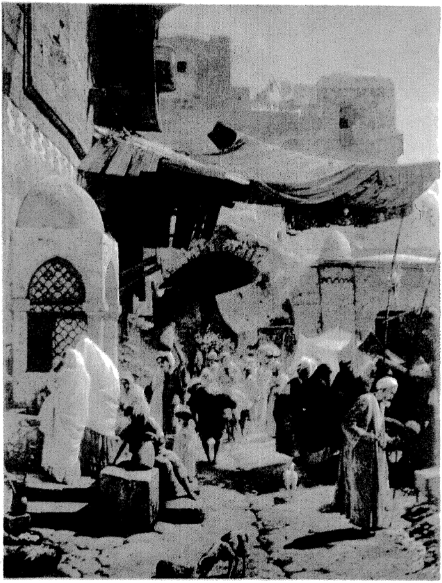
سوق فى حيفا للفنان « جوستاف بورن فيند »

لوحة « سوق فى حيفا » للفنان « جوستاف بورن فيند » رسمت عام ١٨٨٧ ، وهى من لوحات الاستشراق ، وعن حيفا المدينة الرائعة كتب « ألفونس دى لا مارتين » فى كتابه « مذكرات مسافر » يقول :

« حيفا ، تحت أقدام الكرمل ، على خليج من الرمال البيضاء مطل على البحر . وتقع فى نهاية سهم ، حده الثانى عكا ، ويفصلها خليج عرضه مسافة تستغرق ساعتين . والخليج من أرق شواطىء البحر التى يمكن أن تهدأ إليها عيون الملاحين . وعكا بقلاعها الموشاة بمدافع إبراهيم باشا ، ونابليون ، وقبتها البازغة من مسجدها الجميل المتهدم ، وشراعاتها الغادية الرائحة فى مرفأها ، تجتذب العيون إلى موقع من أهم وأشهر المواقع التى خلدتها الحرب .

وفى قاع الخليج سهل فسيح مزروع ، يلقى عليه جبل الكرمل بظله ، ثم حيفا ، كشقيقة عكا ، تحتضن الشاطىء الآخر من الخليج ، وتتقدم صوب البحر برصيفها الصخرى الصغير حيث تتأرجح بعض قوارب الصيد العربية الصغيرة .. وليس هناك أمتع من تلك الرحلات ، حين تصفو البلاد ، وتكون الخيول قد استراحت تماماً ، فتسير الهوينا ؛ مع أول الصبح ، على أرض ناعمة ، والمناظر تتتابع من غير رتابة ، والبحر يرسل إلى وجوهنا رذاذ الهواء المنعش ، الذى يثيره موج ناعم منتظم ، يمتد لونه الأخضر أو الأزرق تحت سنابك الخيل ، ويرسل إليها أحيانا رذاذاً من زبدة » .

واللوحة المنشورة « سوق فى حيفا » بما فيها من بشر وبضائع وحركات وطرز معمارية ، تتشابه مع شتى الأسواق العربية فى مصر وسوريا وتونس والمغرب ، فيخيل إلى المشاهد داخل كل قطر من الأقطار العربية أنه يدخل واحداً من أسواق بلاده .



في هذا العدد

الثمن ٥٠ قرشاً

الأسعار في البلاد العربية

الكويت ٥٠٠ فلس . الخليج العربى ١٤ ريالاً قطريا . البحرين ٨٠٠ فلس . سوريا ١٤ ليرة . لبنان ٢٥ ليرة . الأردن ٥٠٠ فلس . السعودية ٥ ريال . السودان ٢٣٥ قرش . تونس ٢٨٠ر١ دينار . الجزائر ١٤ ديناراً . المغرب ٥٠ر١٢ درهم . اليمن ١٠ ريالات . ليبيا ٨٠٠ر٠ دينار . الدوحة ٨ ريال . الإمارات العربية ٨ درهم . غزة القدس ٥٠ سنت .

الاشتراكات من الداخل

عن سنة (١٢ عدداً) ٧٠٠ قرشا ، ومصاريف البريد ١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك بإسم الهيئة المصرية العامة للكتاب .

الاشتراكات من الخارج

عن سنة (١٢ عدداً) ١٤ دولاراً للأفراد . و ٢٨ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد ، البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

الافتتاحية

حب ... وغدر

● حبيبتى الصغيرة سالى . . .
أبعث إليك برسالتى لأجدّد عهدى ووعدى ، ياذات الدّلال ، والسّحر المحال . . .

● أعبدك يا منية قلبى عبادة المتنسّك المستهام . . . حتى لقد ضحيت بآلام كل الشعوب العربية ، وتاريخها ، وآمالها ، ومقدراتها ، وحقوقها المشروعة ، من أجل وصالك ، ورضاك ، وأنفك الأقنى . . .

● وأفتديك بنور المهجة والعين ، يالؤلؤة الروح . . . حتى لقد استكانت - بين يديك - رقبتى العملاقة الخرافية ، وأنت تسحبينها - هذه المرّة - إلى بيروت العربية ، حيث تمرّغت كبريائى ، وعظمتى الذهبية ، فى الوحل المتلزّج . وخُضتُ هناك - من أجل عيونك العسلية - فى مستنقع دم الضحايا من فلذات كبدى البّحارة ، الذين نُسفوا نسفًا ، بينما جُلدتْ فلولُ الأحياء منهم بالنّعال المرقّعة ، ثم شُيِّعوا بقذائف اللعنات ، وسياط البصاق .

● وأوثرك على نفسى - ياسمائى المفدّاة - وعلى أهل بيتى أصحاب البلايين المترفين ، وعلى أقارب أقربائى الفقراء المدقعين ، من البيض العاطلين المدحورين ، والسّود المرجومين المتعوسين . . . حتى لقد دفعت لك هبات رسمية - ما بين سنتىْ ٧٣ و ١٩٨٦ - ما يزيد على خمسة وثلاثين مليارًا من الدولارات ، وأضعاف أضعافها من قبل . هذا ، بالاضافة إلى هداياى السخيّة العلنية والسّريّة ؛ مع أكوام المنح والعطايا والتعويضات التى تصلك من عشّاقك الآخرين ، الواجفين عند نوافذ دارك ، ينافقوننى فيك . .

ومع أننّا اليوم - ياعشقى الأوحد - فى عام ١٩٨٧ ، إلاأننى سأسدّد لك - مقدّماً - قيمة فاتورة حبّى اللاعج لعام ١٩٨٨ ، ثلاثة مليارات ونصفا من الدولارات . وتلقيت منك - اللحظة فقط - فاتورة إخلاصى المطلق لعام ١٩٨٩ بقيمة أربعة مليارات . . . وسأدفعها - صاغراً ، وفوراً - مع كل ما يستجدّ من طلباتك اللانهائية ، سواء كانت مادية ، أو أدبية . . .

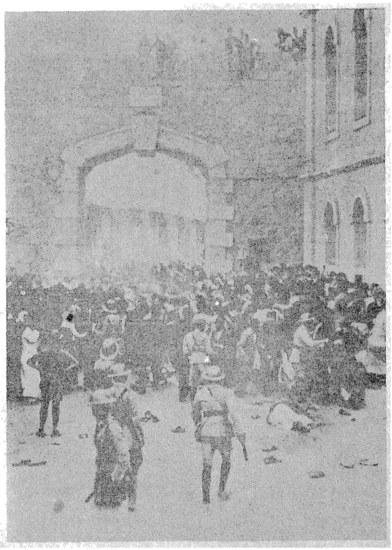
● تحت طلبك - بأركان دنياى - ودون العالمين طُرّا : المعاهدة الاستراتيجية - وقنابلى الهيدروجينية والعنقودية ، تفرى لحوم البشر قاراً ودخانا - وطائراتى تمحق الثوار والذرارى فى الأصلاب - وأساطيلى المتوحّشة فى البحار السبعة - وأقمارى الصناعية ، تلاطم النجوم فى أبراجها ، وتغتصب الخفايا من أرحامها - وصواريخى المفترسة عصاك السّحرية ، تلحس نسغ القمر - وأسرارى التكنولوجية تزحزح الأيونات عن مداراتها ، ولا تعيدها إلا بإذن - وأسلحتى الجبّارة تخزنها شرايين القماقم المجهولة - وخبراتى الفريدة تدلّك مفاصل المرّيخ ، وتهرس الشعاع - وكل مقدّرات حلفائى الدائرين فى فلكى ويسبحون مسحورين بجلالك - ملك يديك . . .

● عند أطراف أناملك - يا منتهى مرادى ورضاى - :

ثرواتى الكيلو مترية - وخبزى الدّسم - والمنطقة التجارية الحرّة لديّ ، تُرحّب بعربدة شهواتك المالية - والاعفاءات الجمركية الاستثنائية . . . ما أهولها !!- ووسائل إعلامى الرهيبة ، تتسرّب عبر أمخاخ النّمال فى باطن قُراها - وزبانية مخابراتى ، تعرف عدد ذكور الأسماك فى قاع المحيط - وضغوطى الاقتصادية ، تميت وتُحيى الأمم - ونفوذى العالمى ، جَبلٌ من وهب - وألاعيبى السّياسية ، والكون لها رقعة شطرنج - وتصريحاتى المجلجلة تشدُّ آذان الجبابرة ، وشوارب الجبال - وتأييدى المطلق بكل سلطات الفيتو ، ومجالس : الأمن ، والنوّاب ، والشيوخ ، والبنوك ، والشركات ، والعمارات - والميادين ، والحارات - ورقاب أعدائك ، وأنفاس حُسّادك . . . كلها ، كلها - مجاناً - تحت أمرك . . .

● من أجل رضاك - ياقيدى المقدس - يتعتّم شرفى الرفيع بالأذى . فأعانق كل النزعات العنصرية العالمية - وأدعس قوانين المواطنة تحت أقدام كاهانا طفلى وطفلك الإرهابى المدلّل - وأجعلك فى عتمة الزمن رابع دولة فى تصدير أسلحة التدمير الهمجية - وأصنع فضيحة إيران جيت - وأمنع كورت فالدهايم (غصن الزيتون فى كفّ العالم ورئيس دولة النّمسا) من أن يطأ أرضى - ألا تذكرين إشراكك فى تَرْسَنَة الفضاء وعسكرة الكواكب كى تشركيني بفلوسى المكدّسة ، ومعرفتى اللامحدودة فى صنع طائرتك الدلّوعة لافى ؟- ألا تذكرين تبريكات ابتساماتى الزّمرّدية وأنت تدكدكين مفاعل بغداد السّلمى فى إحدى نزهاتك الجويّة ؟؟- ألا تذكرين غضباتى المضريّة فى المحافل الدولية من أجل تشريفك ؟؟- . . وألاتذكرين . . وألاتذكرين ؟؟ . . الخ .

● وفوق رأسى - ياحلمى الورديّ - أوامرك الصارمة المكرورة دائما . والمطاعة دائما : إدفع - هات ، إخرس هناك ، إدفع - هات ، عارض هنا ، إدفع - هات ، صرّح هنا ، إدفع



هـات ، لاتُعـارض هنـاك ، إدفـع - هات ، وافق هنا ، إدفع هات ، إدفع هات ، إدفع - هات . . . .

● فلماذا ياجولدا - ياحبّى المقدور تتجسّسين على أسرارى الخاصة جدًا بعملاء سرّيّين ، اكتشفت منهم - لسوء حظّه - جوثان بولارد اليهودى ، الذى قـام بتسريب أخطر الوثـائق السّريّـة المتعلقـة بأدقّ خبـراق العسكـريـة إليـك ؟؟ . . .آه . . . يـالى من محبٍّ أهـوج ؟ ! أعتذر عن هـذا السؤال يا سـالى ، يـاعنبـر أبيض . . وأزدرد رعونتى وكسوفى . . فـلا تُجيبى ، فأنـا أخشى غضبك وإحراجك ، فهو يعنى هجرك المدمّر . واعتـزالى الكـون ، وسقـوط تـاريخى فى محـرقـة الجيف . فاغفرى وِزْر ما أخفيتُه عنك ، وسامحى طيشى وغفلتى . . . وسأبرِّر بنفسى - ولنفسى - مـداعبـاتـك الحلوة ، ياشقية . . . وهو أنك تودّين أن تبيعى لى أسـرارى الشخصية . . وبحمـاس نارىّ سأشترى منك أسرارى الخاصّة تلك بمليـارات إضافيـة . . . وأبـرّىء بـولارد . . . وأكـافئـه . . . وأزوّجـه مـلكـة جمـال العـالم . وحـاولى أن تستعينى - بعد ذلك - بجواسيس أكثر مهـارة ، وأكـثر قـدرة على التخفّى والتسريب أم أُعيِّنهم أنـا بـاسمـك ، وأدفـع أنا لهم بـاسمك ، ولصـالحـك وحدك ، ياآسرتى المستبدّة ؟؟

● آه . . يـاجولـدا . . !! يـاقـذرة ، يافاجرة ، ياكافرة ، ياعُهر الـدّهر . . يـاكل آثـام البشر ، وغـير البشر . . . يـاعنفـوان السّـاديـة ، يـاأرَضَـة الضمـيـر . . . أوقن بأن الخيـانـة فى دمـك ، والشـرّ المتنـاهى فى عقلك ، والـغـدر ، والـشّـره ، والحـقـد ، والتعصّب ، والـزيـف ، والكـذب ، والاجرام ، والارهـاب ، والصفـاقة ، فى ماضيك ، وحاضرك ، وغـدك . . وفيما وراء يـوم القيـامة . . ولكن ، مـا الحيلة فى ضعفى وتجبُّرك ؟؟ . . . فـرغـم فضـائـحـك ، وسيـرتـك الـدّنسة . . . فـأنا أحبـك ، أحبك ، أحبك »

العاشق الولهان ،
والمطيع المهان العم سـام
(أبـو . . جـان
نـوفمبـر (تشرين ثان) ١٩٨٧

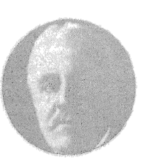
● تعليق على الرسالة :

لم يحدث قط فى تاريخ البشرية ، أن أغـدقت دولـة ديناصـوريـة الـدماغ والـذراع فى نصف الكـرة الأرضيـة الغربى ، على بضعة ملفّقة من الشراذم الأفّاقة ، فى دويلة مسروقـة تقـع فى النصف الآخر من الأرض - تخالفها جنساً ، ولغة ، وحضارة ، وتقاليـد - أضعاف أضعاف ما أشير إليه فى رسالة العتاب الغرامية ، التى كتبت فى صراحة وصدق . .

ولـو أنفقـت كـل تلك الأمـوال الفلكيـة ، وبُـذلت تلك الإمكـانـات المـادية الهـائلة - إلى جـانب الـرعـايـة الصـادقـة ، والعـواطف الحنـون ، الـدافقة ، والتـدليل المفـرط ، والحبّ الجنـونى ، والحرص الفـائق - على مجموعة من الخنازير أو القردة المنحطّة السلالة ، ما تفوّقت حضارياً فقط على أفراد جنسها ، وإنما تحوّلت إلى بشرٍ راق . . .

الـرحمة لكم . . يـامن تعيشـون فى أقفـاص الخيـام ، يـزاحمكم الجـوع ، والبـرد . . . والمجـازر تنصب فخـاخ الخوف غيلانا تلوك المنافذ والوقت . . . فـلا أنتم أنتم ، ولا أنتم غيركم . . . يـامن لا تـرعـاكم غير عيـون البُـوم الـلامبـاليـة ، وحفنـة من التنهّـدات الصقيعيّة العالمية ، وقروش وكالة غوث اللاجئين ، وبـالات الملابس القـديمة العَطِنة . . . أيا مواطنون من الدرجة الثانية ، أو بلامواطنة . . ولادرجة ◆

إبراهيم صادق



آرثر بلفور

ذكرى

فى هذا المناخ الديموقراطى ، نتذكّر تصـريـح آرثـر بلفـور رئيس وزراء انجلترا ، وقد مرّ على صدوره سبعون عـاما ٧ / ١١ / ١٩١٧ : « إن حكـومة صاحب الجلالة ، تنظر بعين العطف إلى تأسيس وطن قومى للشعب اليهودى فى فلسطين . وستبذل غاية جهدها لتسهيل تحقيق هذه الغاية » . . . وها قد أصبح ذاك الوعد الباطل حقيقة مقلقة . .

وفى هذا المنـاخ ، وتلك الـذكرى ، تسجّـل المجلة - على قـدر المتـاح - سطوراً أدبية وفنية على هامش هوامش متن القضيـة السيـاسى . وكـأن هـذه السطور مجرد نقش ملون ، على كارت بـوستـال ، نتـراسله فى المنـاسبـات الموسمية ، لنتذاكر إيماننا الإسلامى والمسيحى العميق ، بـأن هنـاك بعثـاً حتميا لكافة الموتى يوم الدينونة ، كما أن هنـاك ولادة ثـانيـة حتميـة للشعـوب المجهضـة ، التى لا تـنسـى أمسـهـا ولا غـدهـا ، ولا تلعق جـراحهـا . . . فـالجـراح الفـاغـرة الأفـواه ، وورودٌ حمـراء ، تسطع بـالـذكـريـات . . والأمل . هل تنكرون أن آكلى الفطير المعجون بدماء البشر ، لا يزالون يحيون عـلى تقـديس جـراحهم القـديمـة المزعومة . . . حتى ولو كانت أوهاماً من نسج الأساطير العنصرية ؟؟؟ ◆

أ . ح .

الأرض فى الرواية الفلسطينية

فيحاء قاسم عبد الهادى

تعلق الروائيون الفلسطينيون (على اختلاف اتجاهاتهم) بالمكان ، بالأرض الفلسطينية .

هذه الأرض التى انبتتهم وشكلتهم ، تغرب بعضهم عنها وانغرس بعضهم فيها . . صورها بعضهم حلما رومانسيا جميلا ساكنا ، وقرأناها فى نتاج البعض الأخر واقعا متحركا وصراعا مستمرا يوميا فيه السلبى وفيه الايجابى .

سنحاول فى هذه الدراسة أن نقرأ تصور الأرض عند أربعة روائيين فلسطينيين :

١ ــ غسان كنفانى
٢ ــ جبرا ابراهيم جبرا
٣ ــ اميل حبيبى
٤ ــ سحر خليفة

لقد اختلفت الرؤية عند روائيينا باختلاف رؤيتهم لواقع الصراع التاريخى على أرض فلسطين .

والحديث بالرواية الفلسطينية بشكل عام هو الحديث بتاريخ شعبها من ناحية والحديث بتاريخها الروائى من ناحية ثانية . لكن الحديث بشكليه لا يبعد بنيان الرواية عن بنيان المجتمع الذى أنتجها .

نحن ننطلق من الرواية كعمل فنى ونعود إلى الواقع الذى انتجه ، ندرس الرواية فى سياقها الاجتماعى وصولا الى دلالات علمية محددة تجعلنا أقدر على فهم العمل الأدبى .

وموضوعة الأرض ليست موضوعة جديدة فى الأدب الفلسطينى إذ أننا حين نعود إلى أوائل التجارب القصصية والروائية نجد صورة رائعة للالتصاق بالأرض عند اسمى طوبى فى قصة « امنا الأرض » من مجموعتها احادث من القلب كما نجد عند سميرة عزام تصويرا لدفاع الانسان الفلسطينى عن أرضه أمام هجمات الصهاينة عام ١٩٤٨ فى قصة « فى الطريق إلى برك سليمان » من مجموعة « اشياء صغيرة » ، كما أن النضال من أجل الاحتفاظ بالارض يأخذ مداه فى قصة « خبز الفداء » حين يتحدى البطل الفلسطينى العدو ويبذل دمه فداء للأرض .

لكن موضوعة الأرض تأخذ عمقها مع عمق التجربة الروائية عند روائيينا ، حين تبدأ الرواية بطرح موضوعات جديدة فى الأدب الفلسطينى خصوصا وفى الأدب العربى عموما .

اتجهت الرواية الفلسطينية إلى واقع الشعب الفلسطينى تستلهمه وتكتب تجربة شعب بأسره . كفت عن اثارة الشفقة لدى القارىء والاستغراق فى الرومانسية وبدأت رؤيتها المتصلة بالواقع الاجتماعى المتحرك ، الواقع الاجتماعى الذى طرح موضوعات المنفى والمقاومة والأرض ، والنضال من أجل البقاء عليها والنضال من أجل استعادتها .

رأينا « جبرا » يعبر عن تجربة فردية مزودا بثقافة ضخمة ، بينما انطلق غسان واميل من ارتباطهما بالواقع النضالى المتغير ، من الجديد الذى طرحه الواقع الفلسطينى ، الواقع الثورى .

وظهر جيل من الشباب الروائى الفلسطينى أسهم فى ساحة الابداع الفلسطينى من بينهم : يحيى يخلف ، رشاد أبو شاور ، توفيق فياض ، توفيق المبيض ، ليانه بدر وسحر خليفة .

« ان فلسطين تصبح فى هذه الروايات الفلسطينية حضورا كواقع أو كذاكرة يستحضرها غسان فى وصفه لشوارع حيفا وعكا وصفد ، وجبرا فى رسمه لأزقة بيت لحم وتلال القدس ، وأميل حبيبى فى مشهد انتساب الاهالى للقرى والنجوع التى اضطروا للرحيل عنها ، ورشاد أبو شاور فى مقدمته عن « مدينة القمر » وتبعتها سحر خليفة ، فى كتابتها عن نابلس القديمة .

والروائيون جميعهم منشغلون بنبش الذاكرة وبعث المكان لتأكيد جذور أهله فيه » .

غسان كنفانى
« الأديب المناضل »

استطاع غسان (رغم عمره القصير) أن يمزج الحلم الفلسطينى بواقع النضال كما استطاع أن يحدد هويته بشكل واضح المعالم : الاديب الناقد المناضل الذى ساهم بشكل واضح فى تطوير النظرة إلى دور الأدب وتعامله مع الواقع تأثرا وتأثيرا .

اهتم غسان كنفانى بالتجريب الفنى محاولا أن يطور ادواته الفنية مستفيدا من انجازات الرواية الغربية التقنية مما جعله يضيف فعلا الى الرواية الفلسطينية والعربية .

لقد تميز الكاتب باستطاعته رؤية الوطن فى منظوره الطبقى أنه يرى المصلحة العميقة التى تربط بين الكادحين وبين الثورة مما يفسر اندفاعهم لعمل السلاح قبل غيرهم .

كتب غسان أربع روايات مكتملة وثلاث روايات لم يكملها احتوت على عناصر أساسية تكررت فى كل منها : الأرض ، الطريق ، الموت هذه العناصر يختلف تمثلها والنظر اليها من رواية الى اخرى لكنها تمثل المحاور التى ينطلق منها كنفانى فى رواياته .

وهذه المحاور تكشف لنا رؤية غسان للعالم بشكل واضح . تلك الرؤية التى تتراوح بين الأرض المغتصبة ، والطريق الذى يبشر بوجوب اتباعه للوصول الى هذه الأرض والموت المرصود فى طريق الفلسطينى للوصول الى هدفه .

ونجد أساس هذه الرؤية فى حركة الشعب الفلسطينى المسلحة التى بدأ

يصورها غسان بشكل جنيني منذ أول رواياته ثم فى حركة المقاومة المسلحة التى برزت بشكل علنى بعد ٦٧ م .

ونجد أن المنظور الذى ينطلق منه غسان فى رؤيته للعالم ممثلا فى رواياته هو منظور واقعى يتلمس أبعاد حركة الواقع مكتفيا حينا بنقد الواقع بمرارة شديدة مبرزا بعض العوامل الايجابية دون التركيز عليها كما فى ــ رجال فى الشمس ــ عائد إلى حيفا ــ ما تبقى لكم .

كما نجده فى روايات أخرى يجسد العوامل الايجابية وقوى التغيير مبرزا اياها بشكل مميز كما فى أم سعد ــ العاشق ــ برقوق نيسان .

الأرض

علاقة الكاتب بالارض علاقة وثيقة الى درجة التوحد . لا نجد رواية من رواياته تخلو من ذكر الأرض ــ الأرض فعلها فهى تخفق ، تنفجر تتضرج ، وفى لونها فساعد أم سعد الأسمر القوى يشبه لونه لون الأرض . ثم فى كونها كائنا حيا فهو يستخدم تعابير مثل :

قلب الأرض ، رطوبة الأرض ، رحم الأرض ، عمق الأرض

فى (رجال فى الشمس) نجد الأرض حبيبة تجسد الحلم بالراحة والطمأنينة والاستقرار يقترب ابو قيس من الأرض ويحس « ذلك الوجيب كأنما قلب الأرض ما زال منذ أن استلقى هناك أول مرة . يشق طريقا قاسيا الى النور قادما من أعمق أعماق الجحيم »

الأرض التى حين يتنفس رائحتها يحس كأنه يحمل بين كفيه الحانيتين عصفورا صغيرا . هى الأرض التى يحملها بين أضلعه ، حلما واعدا لا يدرى الطريق الامثل الى تحقيقه وهى الملاذ الذى يلجأ اليه كلما اشتدت به أزمة كما حصل بعد لقاء أبو قيس بالمهرب السمين .

وحين أحس ابو قيس « أن رأسه كله قد امتلأ بالدمع من الداخل فاستدار وانطلق الى الشارع عاد فارتمى ملقيا صدره فوق التراب الذى أخذ يخفق تحته من جديد بينما انسابت رائحة الأرض الى أنفه انصبت فى شرايينه كالطوفان » .

ويلتقى حامد فى (ما تبقى لكم) مع ابو قيس (رجال فى الشمس) فى كونه يلتجىء أيضا الى الأرض حين يحس بالاحباط لكن الأرض هنا تتجاوب معه على عكس ما تفعل فى (رجال فى الشمس) .

« أحس بنبضه يسيل الى دافئا فيما مضى الصمت ينقل إليه عبر مسافة لا تقدر أصوات خطوات ثقيلة تنسحب فوق الرمل الناعم وراء الهضبة تماما » اذ أن حامد رغم تردده وحيرته وضياعه لكنه ماض فى اتجاه الفعل فى سبيل الوصول إلى هدفه .

وبينما تلفظ أرض الصحراء فى (رجال فى الشمس) ثلاث جثث فلسطينية فارة من مواجهة مصيرها ومن تحمل المسؤولية ، نجدها تحتضن حامد الذى يواجه مصيره ، الأرض هنا تبارك الفعل وتشارك فيه .

أما فى (العاشق) فنجد التوحد الكامل بين العاشق والأرض ، ونجد الاحتضان الكامل من الأرض للعاشق ، يغير أسماءه فى سبيل الأرض وينتقل من مكان إلى آخر ، ومن بقعة إلى أخرى ، لكنها الأرض الواحدة التى تمتد ــ مهما بعدت المسافة ــ بين المكان والآخر . تبقى الأرض المتوحدة بالعاشق . تتعاطف معه وتحميه . ينفصل عن اسمه ، مكانه ، عمله ، لكنه لا ينفصل عنها أبدا . وحين يسجن ، يعود ثانية ممتدا فى الأرض « كالمد عاد فجأة فاذا به يملأ الجرود مرة أخرى من الجرمق الى ترشيحا الى جدين إلى عكا » .

أنها الدلالة على الترابط الذى لا ينفصم بين الثائر والأرض ، الثائر الذى يثبت ملامح الأرض ، ليثبت جذوره فيها ، الجرمق ، ترشيحا ، عكا،جدين .

الأرض هى التى تنبت الثوار والثوار هم الذين ينذرون أنفسهم فى سبيل الأرض فى ترابط جدلى . الأرض أنبتت أم سعد وأم سعد أنبتت سعد الذى يقاتل فى سبيل الأرض .

« وبدت أمام تلك الخلفية من الفراغ والصمت والأسى مثل شىء ينبثق من رحم الأرض» .

وأم سعد تحمل نبته ، وتزرعها ، نبتة معطاءة تأخذ ماءها من رطوبة التراب ورطوبة الهواء وتعطى دون حساب .

وما هى الأرض وما هو الوطن كما يتساءل (سعيد س) فى عائد الى حيفا أن الأرض والوطن ليست ذكريات (سعيد . س) و (صفية) عنه ، ليست ذكريات من



سحر خليفة

كانوا فى الوطن عن الوطن . أنها أهم من ذلك . خالد لم يعرف الوطن مع ذلك فهو مستعد أن يموت من أجله .

« وما هى فلسطين بالنسبة لخالد ؟ انه لا يعرف المزهرية ولا الصورة ولا السلم ولا الحليصة ولا خلدون ، ومع ذلك فهى بالنسبة له جديرة بأن يحمل السلاح ويموت فى سبيلها » .

وحين يحمل الثائر سلاحه ويموت فى سبيل الأرض وعلى الأرض فانها تحتويه وتكتسب لون دمه وهى تتشكل على شاكلة الشهيد .

« عندما جاء نيسان أخذت الأرض تتضرج بزهر البرقوق الاحمر وكأنها بدن رجل شاسع ؛ مثقب بالرصاص » .

أما فى (الاعمى والاطرش) فنحن لا نجد الأرض الا فى الوعى . حيث أنها المكان الذى تنبت منه المعجزة .

« انا الاعمى الذى أعرف أن المعجزة أنما تجترح من القاع ، فالثمرة هى معجزة الجذور الضاربة فى رحم الأرض ، الضاربة فى غور هذا البدن المقدس للتراب الذى ليس له ملامح » .

جبرا إبراهيم جبرا
« الأنا والواقع »

يعتقد جبرا أن المثقفين « هم المغيرون وهم الثوريون الحقيقيون سواء حملوا السلاح فى سبيل هذا التغيير أو لم يحملوه » .

أن جبرا لا يرى المثقفين ضمن اطار طبقة اجتماعية ولهذا فهو يصورهم فى عزلتهم عن المجتمع وكأنهم يتحركون بمعزل عن حركة

المجتمع لا يتأثرون بتناقضاته ولا شأن لهم بصراعاته .

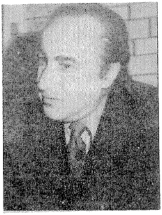
« الفن بالنسبة لجبرا هو فى الاساس حرفة وصياغة ليس وراءها رسالة معينة بل تجسيد تجربة متعددة الابعاد الغموض فيها مبدأ فني يتبناه الكاتب عن وعى تعبيرا عن قناعة بأن ظواهر الحياة تستعصى على الفهم الكامل وصولا لنوع من التركيبة يعتقد أنها صفة من صفات الفن الأصيل » .

نشر جبرا خمس روايات واحدة منها عمل روائى مشترك مع عبد الرحمن منيف وروايات جبرا الخمس تضخم الأنا وتكرسها بشكل مطلق . الفلسطينى الموجود هو الفلسطينى الخارق (السوبر) الذى يستطيع أن يعمل المعجزات المعشوق قبل أن يكون العاشق ، المثقف الذى يعرف كل شىء . أما الواقع الذى يرسمه جبرا فهو واقع الوهم وليس واقع الحقيقة . وإن أراد الوصول فلا يكون هناك سوى الغموض .

فى (صيادون فى شارع ضيق) نجد الأرض الفلسطينية ذاكرة جميلة واليمة عند جبرا ، يحملها فى حله وترحاله دون أن تتوحد به كى تؤدى إلى فعل ثورى « ما عدت استطيع أن أذكر ملامح أية مدينة فى العالم سوى مدينة واحدة مدينة واحدة اذكرها ، اذكرها طيلة الوقت . تركت جزءا من حياتى مدفونا تحت انقاضها . تحت أشجارها المجرحة وسقوفها المهدمة وقد أتيت الى بغداد وعيناى ما زالتا تتشبثان بها ــ القدس »

ذاكرة (جميل فران) عن القدس الجميلة والبيت الجميل ثم خطيبته ليلى التى سقطت تحت الانقاض لا تربطه بهذه الأرض ربطاً واقعياً . انه يبحث عن مصيره بشكل فردى ويغرق فى فرديته مما يجعل مدينة الاحلام (القدس) (بيت لحم) جزءا من الذاكرة . ويغرق فى بناء عالم مقفل محكم يدور حول نفسه ويبعد الذاكرة ليبدأ زمانا جديدا .

وفى (السفينة) يقدم لنا جبرا عددا من المثقفين العرب عاجزين يائسين محبطين . أنهم فى وسط البحر بعيدا عن أرض الواقع . ولا شك أن المكان قد أحسن اختياره للدلالة على الانقطاع عن الواقع . أن الحوار بينهم مقطوع والصلات بينهم لصلتهم بالأرض كلها مقطوعة . أنهم ينحدرون من أصول ثرية أو اقطاعية ، وهو حين يتوصل إلى فقدان الصلة بين هؤلاء المثقفين وبين المجتمع فكأنه يرى انهيار هذه الطبقة من داخلها دون أن يلمح دور القوى الجديدة التى ورثت الاقطاع نفسه لتناقض مصالحها معه .



جبرا إبراهيم جبرا

الفلسطينى فى الرواية يتصل بالموج والبحر والجمال الخالص ، وأرض فلسطين بالنسبة له كأنها جواهر منثورة على ثوب الله « القدس أجمل مدينة فى الدنيا على الاطلاق ، قيل أنها بنيت على سبعة تلال ، لست أدرى ان كانت تلالها سبعة ، ولكننى ارتقيت كل ما فيها من تلال ، وهبطت كل ما فيها من منحدرات بين بيوت من حجر أبيض وحجر وردى وحجر أحمر ، بيوت كالقلاع تعلو وتنخفض مع الطرق الصاعدة النازلة كأنها جواهر منثورة على ثوب الله » .

ان الفلسطينى فى سفينة جبرا يحن الى الأرض ــ الوطن من خلال الذاكرة بينما يمارس حياة الانغماس فى الحياة الفردية ليغرق فى ذاتية ولتبتعد الذكرى .

وديع عساف يمثل الفلسطينى فى المنفى ، الفلسطينى المثقف ثقافة غربية الذى يعيش أوهامه وعالمه الخاص . الذى يرى وطنه قائما فيه وليس متوحدا فيه (كما رأينا عند غسان كنفانى) مما يجعل النضال من أجل الوطن مسألة ضبابية وهمية والارتباط بالنضال اليومى للشعب غاية لا يمكن أن يبلغها أو يراها .

أما فى (البحث عن وليد مسعود) فنحن مع بطل فلسطينى تستحضره ذاكرة الكاتب ولا يصله الانسان لأن تركيبه فكرى ذهنى . وليد فلسطينى يعتقل فى فلسطين ويعذب ثم ينفى إلى الخارج فيعود الى بغداد حيث غادرها وعاد اليها ثم يختفى بعد ذلك .

وتتكاثر الروايات بشأن اختفائه فمن قائل أنه مات بعد اختطافه ومن قائل انه عاد الى فلسطين ليعمل عمليات فدائية مغيرا اسمه منتقما لمقتل مروان ابنه الذى كان مع الفدائيين .

وليد صورة الفلسطينى فى المنفى ، الفلسطينى المتميز ، الفذ ، المحبوب الذى يقيم علاقات واسعة مع كل من عرف ، المثقف الذى يكتب وينشر وينقد ، يحب وطنه بلا حدود كما يحب المرأة بلا حدود ، يقنع أن له دورا آخر يستطيع تأديته ويمضى فى اتجاهه حين يختفى .

« وليد شىء آخر ، شىء فذ ، مختلف عن الناس ، مغاير لكل واحد ، الفاعل القلق ، المتسائل ، المتأمل ، الزاهد ، البعيد فى قراءته عن المجموع ، المغلف بطوايا الأفكار والأحلام » .

هذا البطل الكلى ، يعيش فى عالم من الجمال المطلق . الأرض جميلة جوهرة مكنونة يهم الكاتب بوصف ملامحها الطبيعية والاجتماعية . نحن نقرأ فى الرواية كما قرأنا فى رواياته السابقة وصفا جميلا للقدس ولبيت لحم « كانت بيت لحم تبدو لى أنها اجتزئت من الفردوس » ص ١٣٩ .

ونمشى فى شوارع بيت لحم ، بباب الخليل ، فى الفصل الذى يتحدث فيه وليد عن مشهد اعتقاله ، تعذيبه ، ابعاده . ويختلط جمال المدينة . اناقتها ، طرقاتها ، رائحتها بمشهد التعذيب والنفى فلا يبقى أثر فى أنفسنا الا للجمال ، الذى يكرس له جبرا مساحة واسعة فى رواياته .

« ما اطيب السير فى مطر أول الليل على الأرصفة فى المدينة ، والماء ينزلق عنها إلى السواقى . والناس يسرعون الخطى ، ويتقون البلل بالجرائد بالمعاطف » ص ٢٤١ . « كانت البلدة تلبس المطر كما تلبس الثكلى ثياب الحداد .

رأيتها تتلألأ كجوهرة ، وتملأ اجواءها عصافير السنونو ، ورأيتها وزهر اللوز والشمس يحتضن منازلها وتنطلق الزغاريد من شبابيكها ، ورأيتها والثلج كثياب العرائس يملأ طرقاتها وسطوحها ، ورأيتها يوم ٧ حزيران ومدافع الاسرائيليين تترك منازلها وتصرع أهلها ثم جاءوا بعد الظهر فاتحين محتلين » ص ٢٣٤ .

أن الكاتب هنا يثبت ملامح المكان الفلسطينى فى مواجهة محاولة المحتل الصهيونى طمس معالم المكان واحلال

المستعمرات الصهيونية مكان القرى التى تصادر بأكملها والأرض التى تنهب وتسرق .

لكن جبرا وهو يصف جمال فلسطين يسقط فى الرومانسية ويغفل عن رؤية واقع الصراع .

« ان الكاتب الوطنى الذى لا يمتلك منظورا طبقيا يتجه غالبا إلى تمجيد الذات الوطنية ازاء الغازى لها ، يصنع لها صورة متوهجة الجمال عادة ما تسقط فى الرومانسية ويميل الى تصوير حياة الشعب قبل قدوم الغازى كفردوس مفقود » . وإن كان للتمجيد المطلق للذات الوطنية ميزة مساندة الناس بتعميق ثقتهم فى النفس ودفعهم لمواجهة الغزاة الا أن له عيوبا متعددة . من أبرزها بناء صورة زائفة للواقع والسقوط المرجح فى الشوفينية . ويتبدى هذا العيب الأخير فى تمييز وليد مسعود عن كل ما حوله

اميل حبيبى

« الشعب / البطل »

نشر أميل حبيبى ثلاث روايات ، كتبها من داخل أرض فلسطين حيث يقيم فى عمق الأرض ، فى الأرض المحتلة سنة ١٩٤٨ .

الأرض الفلسطينية فى روايات أميل حبيبى هى أرض الواقع ، الأرض التى اغتصبت ونفى أهلها وتشردوا ، الأرض التى نحبها ونعرفها .

لا نهوم فى المطلق ولا نسبح فى الذكريات وإنما نقف وجها لوجه أمام التاريخ الذى يترابط مع الأدبى .

نجوب شوارع فلسطين فى الروايات لا لنؤكد جمالها فحسب ، وجمالها متوهج ، ولا لنبكى على فقدها فحسب ، وبكاؤنا لفقدها أكيد ، وإنما لنعمل على تثبيت ملامح الأرض معه ، لنقف صامدين على الأرض المغتصبة ، لنعرف أن الأغتراب عن الوطن قد يصيبنا ونحن فى الوطن ، وان البقاء فى الوطن هو بقاء الصمود والتشبث بالمكان أمام عملية السرقة والنهب المستمرين ، لنعرف أن لا طريق لاستردادها إلا طريق المقاومة المسلحة .

فى السداسية نجوب مع الكاتب أحياء القدس القديمة ، باب السلسلة / درجة الطابونى / خان العطار / حوش الشاى / حوش الغزلان الذى يذكرنا بقرية قرب الناصرة اسمها «مراح الغزلان» صودرت ، ثم سوق الباشورة سوق العطارين . ثم خان الزيت / عقبة التكيه / انصب جدول / عقبة الخانقاه / عقبة المفتى / عقبة البطيخ / عقبة التونة .

ونعبر مع الأولاد الذين يقذفون الصهاينة بالحجارة من ساحة العمود الداخلية إلى حارة السعدية داخل السور ـ إلى باب الزاهرة ، وندخل معهم المقبرة لنضع الزهور على قبور شهدائنا الذين سقطوا فى سبيل الأرض . وفى (الوقائع) نحفر أسماء مدننا وقرانا فوق جباهنا ونثبت مع أميل حبيبى أسماء القرى لترسخ فى وجداننا أمام محاولات تغيير الوقائع المستمر أمام درس القرى ونسف البيوت ومصادرة الأراضى .

وتتبدى مقاومة الشعب لعمليات المصادرة فى مشهد جميل حين يحتشد الناس ويتجمعون فى فناء جامع الجزار فى عكا .

تنتسب الناس فى عناد مع أن قراها قد درستها العسكر .

«نحن من الرويس ، من الحدفة ، من الدامون ، من المزرعة من شعب ، من ميعاد ، من وعرة السريس ، من الزيب ، من البصة ، من الكابرى ، من اقرت» .

ويخلط الكاتب الجد بالهزل ويجعلنا نبكى من شدة الضحك ونضحك من خلال دموعنا ، وتتصارع المتناقضات فى الرواية من خلال وعى فنان عميق الإنتماء عميق الاحساس بوجدان شعبه مما جعله يعبر عن جوهر حركة هذا الشعب من خلال اسلوب غير مسبوق فى اللغة العربية . «تبرز رواية الوقائع كانجاز شكلى غير مسبوق فى الرواية العربية ككل ، فكاتبها يستخدم شكلا ملحميا يعتمد الحكاية العربية الشيقة وفن المقاومة واسلوب السخرية والنقد اللاذع مؤسسا شكلا جديدا للرواية» .

ونقرأ مشهدا دالا على المأساة المختلطة بالهزل والضحك الممتزج بالبكاء حين يتحدث عن مأساة الحمير فى وادى النسناس :

«حمير من الطيرة وحمير من الطنطورة وحمير من عين غزال وحمير من أجزم وحمير من عين حوض وحمير من أم الزينات .

تصور لنا الرواية وحدة الإيجابى والسلبى ثم صراعها .

إن سلبية سعيد أبى النحس المتشائل تظهر بشكل واضح من خلال إيجابية باقية ويعاد وولاء وسعيد الفدائى .



اميل حبيبى

سعيد أبى النحس وسعيد الفدائى يتقابلان . وجودها واقع وصراعها واقع وصراع الأضداد هو الأساس حتى يحل التناقض الذى تخلقه الوحدة ويقلب الوضع فى اتجاهه الصحيح .

هذا ما نقرأه فى رواية المتشائل إذ أن الأضواء تسلط على المتناقضات من خلال الأسلوب الساخر مما يظهر جوهر الصراع فى كل أبعاده .

«إن شكل الرواية الساخرة فى مبالغتها وتغريبها تظهر جوهر الصراع فى كل أبعاده ، فهى تفترض فى شكلها ، ومنذ البداية . استحالة التعايش بين طرفى الصراع» .

لقد بدل الصهاينة أسماء الشوارع العربية بأسماء عبرية أما ماذا أبقوا على أسمائنا القديمة ، لم يبدلوها أو يجدعوا أنوفها ، فلأمر ما لم بفعلها قصير ، ومثال على ذلك اسم «شارع صهيون» الذى يهبط من «شارع الخورى» إلى «حيفا التحتا» (شارع اللنبى) ، فهو من أسمائنا العربية القديمة ، نسبة إلى عائلة حيفاوية عربية عريقة . بدلوا اسم «شارع الجبل» باسم «الأمم المتحدة» فلما أمسكت بهم شتموا أباها قائلين «شارع **الصهيونية**دون أن يفطنوا إلى وجود أطلال بين عائلة صهيون ، العربية الحيفاوية العريقة ، فى ذلك الشارع العريق . وخلدوا الأسم الجديد بأن نقشوه مرقما ، من واحد إلى اثنين وثلاثين ، على صناديق القمامة فى «شارع الصهيونية» فنقرأ على صندوق قمامة : «الصهيونية ـ ١٣» أو على صندوق قمامة



● جذور الإنسان الفلسطيني ● للفنان عدنان الزبيدي ●

آخر «الصهيونية ـ ٢٣» وهناك صندوق قمامة ، فى هذا الشارع اسمه «الصهيونية ـ ١» وهو رقم سيارة وزير الشرطة أيضاً» .

إن الكاتب ينفى الصهيونية وشارع الصهيونية هنا ويثبت أسماء الشوارع العربية لا بلغة تقريرية جافة وإنما بطريقته الساخرة اللاذعة التى تنفى السلبى الدخيل وتثبت الإيجابى صاحب الحق .

سحر خليفة

« الواقع ومشكلاته »

نشرت سحر خليفة ثلاث روايات . كتبتها حيث تقيم ، من خلال واقع المعاناة اليومية لجماهير شعبنا فى داخل أرض فلسطين . وسحر تسكن فى نابلس فى الأرض التى احتلت سنة ١٩٦٧ ، الضفة الغربية .

تتناول سحر خليفة فى «الصبار» أوضاع الفلسطينيين تحت الاحتلال الصهيونى فى الفترة الواقعة بين حرب حزيران وحرب تشرين .

وفى (عباد الشمس) تستكمل سحر موضوعها لكنها تتناول فترة زمنية أخرى هى الفترة التى تلت حرب تشرين سنة ١٩٧٣ .

ندخل مع سحر إلى واقع الأرض الفلسطينية تحت الاحتلال الصهيونى . هذا الاحتلال الذى يشوه جمال الأرض ويحرق نباتاتها وينسف بيوتها ويسجن شبابها ويطرح وجوده مشكلات شديدة التعقيد على الواقع الفلسطينى .

تعامل الفلسطينى مع هذا الواقع بشكل متفاوت كل حسب رؤيته وتحليله . البعض رأى أولوية النضال القومى والبعض رأى أولوية النضال الاقتصادى وعانى صامتا ، والبعض الثالث حاول أن يجد مصالحة بين النضال القومى والنضال الاقتصادى .

وكما ثبت أميل حبيبى / ملامح المكان الفلسطينى نجد سحر تثبت ملامح المكان وهذه سمة مشتركة بين الكاتبين .

ندخل عالم السجن ، مدرسة الثوار فى «الصبار» ونسمع حوار السجناء ونحس أننا نشارك فى هذا الحوار ، ونسمع غناء المعتقلين ، قصائدهم حديثهم حول العشاء . وفتحت مدرسة الشعب أبوابها ، والتم الأخوان والرفاق فى جماعات صغيرة ، هنا محو الأمية . وهناك تحضير للأعدادية . وفى تلك الزاوية تتكامل التوجيهية .

وتأخذ أسماء المدن الفلسطينية (أسماء الشوارع ، أسماء النباتات ، الملامح الطبيعية من جبال ووديان) دلالتها فى مواجهة محاولات العدو المستمرة لاستبدالها ومحوها وحرقها .

« - لماذا انتقلت أمك إلى شخيم ؟
- تعجبها نابلس .
- ولماذا تعجبها شخيم ؟
- نابلس تعجبها لأنها مليئة بالأقارب ؟
- ولماذا عدت من دول البترول إلى شخيم ؟
- عدت إلى نابلس لأن الوالد مات »

تدعونا سحر لشرب البن المحمص ، القينر ، السحلب بالجوز والجنزبيل فى قهوة الهموز ، ونرى أمامنا صدور الكنافة المشهورة فى نابلس ، مداخن المصابن ونسمع نداء الباعة غزاوى يا سمك يا فاوى يا بردقان ويحاوى يا موز وصاجات بائع السوس والخروب توقع أنغاما راقصة .

وبينما يبرز أميل حبيبى الإيجابى من خلال السلبى ومن خلال تمتعه بحس جدلى عميق نرى سحر تبرز السلبى والإيجابى جنباً إلى جنب .

لا نرى الأشياء فى صراعها وإنما فى توازيها «إنها لا ترى تناقض الواقع بل ترى الواقع بشكل متناقض» .

ويتبدى هذا فى وصفها لبعض المكاسب التى حققتها الناس من خلال الاحتلال ، أساور أم صابر التى تخشخش ثم حال العمال الذى يشتغلون فى المصانع الاسرائيلية وحالهم ذهب ثم حين تعود لتصف انعكاس الاحتلال السلبى على الناس فالبلد غلا ، نار وأبو صابر الذى يعمل فى مصانع العدو قطعت الآلة أصابعه «نوافير دموية تتدفق من أصابعه الأربعة ، والسائل الأحمر يغوص فى تربة رملية اقتلعت منها جذور البرتقال حديثا» إن الخط الواصل ما بين السلبى والإيجابى مقطوع عند سحر فإذا كان العمل فى المصانع الاسرائيلية يساعد الفلسطينى على الصمود على لقمة العيش والبقاء فوق الأرض ، فإن هذا العمل ذاته يدفع إلى التخلى عن الزراعة ويؤدى إلى دعم الاقتصاد الاسرائيلى وتقديم يد عاملة بسعر رخيص .

لقد جاء أسامه الكرمى من دول النفط إلى فلسطين ، رومانسى النظرة مما جعله يصطدم بما حصل ويحصل من تأثيرات الاحتلال الصهيونى .

لقد جاء «يحلم بصنوبر جرزيم وصنوبر رام الله ، صنوبر وصبار ولوز وعنب ، والتين والزيتون وطور سينين وهذا البلد الأمين وهذا البلد الذى لم يكن أمينا فى يوم من الأيام ، بل ربما كان كذلك» ولكن الرائحة التى صنعت أنفه فى الأزقة الضيقة «كانت رائحة الرطوبة والعفونة ورائحة القذارة والنتن ، خضار وفواكه فاسده ملقاة بجوار الجدران ، وبرميل صدىء ملىء بالسمك المهترىء ، وأوراق بللها الوحل تملأ الشوارع المبلطة بالحجارة الأثرية القديمة» .

لا يرى اسامة مشاكل أرضه الحقيقية ، لا يلتقط الجوهرى ، ويمضى فى وهمه

ومثالياته ، لا يعرف كيف يتعامل مع الواقع ، يقفز فوقه ويذهب لنسف باصات العمال ويسقط شهيدا . وتقدم سحر مقابلا لنموذج الرومانسى الشهيد (اسامة) والواقعى المحيط (عادل) أبو العز (باسل) الذى يحمل الأمل الذى عجز عن تقديمه اسامة وعادل .

وتصور الكاتبة عملية نسف البيوت التى يقوم بها المحتل ببراعة ومقدرة كما رأينا فى تصويرها لمشهد السجن .

ونشهد نفس المقدمة فى تصويرها لمشهد حمام البلد وأيامه ، وتضمين الاهازيج والأغانى التى تكسب الحمام روحه الحيوية الجميلة . إن سحر من خلال وصفها لبعض التقاليد الفلسطينية المعروفة ومن خلال الأمثال الشعبية تساهم فى الحفاظ على الوجه الإيجابى للتراث . واتصال الكاتبة بالمأثورات الشعبية إنما يؤكد أصالة الشعب الفلسطينى ويثبت جذوره فى هذه الأرض .

وفى تاريخ فلسطين الحديث ، تاريخ نكبتها ، ونهضة شعبها لاستردادها وقفت المأثورات الشعبية فى القلب من الصراع . الغزاة يريدون استلابها ، ويفعلون ، كى يفصلوا الشعب الذى سرقوا أرضه وشردوه عن جذوره ، والشعب الفلسطينى صاحب الأرض ومبدع المأثور . يحاول جاهدا أن يحافظ على مأثوراته لتأكيد أصالته القومية وأصالة ارتباطه بأرضه فى مواجهة محاولة استلاب المأثورات الشعبية الفلسطينية وإدعائها» .

إن المحتل وهو ينهب الأرض ، ينهب خيراتها ، ينهب مأثوراتها الشعبية ويدعيها لنفسه . ومن هنا يكتسب تضمين هذه المأثورات فى الرواية الفلسطينية أهمية شديدة . أنه يشكل حلقة من حلقات المقاومة المتصلة لهذا الشعب العظيم .

وأخيرا . . . تحتضن الرواية الفلسطينية الأرض وتحاول أن تصل إلى عمقها غسان كنفانى فى توحده بالأرض وفى محاولته لتثبيت ملامح المكان ، وجبرا فى رسمه لجمال القدس وبيت لحم ، وأميل حبيبى فى التقاطه لجواهر الصراع وتثبيته ملامح الوطن واستلهام مأثوراته الشعبية وبراعته فى توظيفها . وسحر خليفة فى كشفها عن المشاكل التى يطرحها الواقع وفى الحفاظ على التراث الشعبى مما يساهم فى عملية النضال من أجل استرداد الأرض ومن أجل الحرية ◆

المصادر والمراجع

١ - أفنان القاسم ، غسان كنفانى (البنية الروائية لمسار الشعب الفلسطينى) ، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراة من جامعة السوربون ، ترجمت عن الفرنسية بقلم صاحبها .
٢ - أميل حبيبى : سداسية الأيام الستة : دار الجليل للطباعة والنشر ، دمشق ، ط ٢ ١٩٨٢ م .
٣ - أميل حبيبى ، الوقائع الغريبة فى اختفاء سعيد أبى النحس المتشائل دار الجليل للطباعة والنشر ، ط ٢ ، دمشق ، ١٩٨٢ م .
٤ - أميل حبيبى ، أخطية ، كتابات الكرمل ، منشورات مؤسسة «بيسان بيرس» للصحافة والنشر ، قبرص ، نيقوسيا ، اتحاد الكتاب والصحفيين ، ط ١ ، ١٩٨٥ م .
٥ - الياس خورى وجبرا ابراهيم جبرا ، حوار ، مجلة شؤون فلسطينية ، نيسان ١٩٧٨ . بيروت ، لبنان .
٦ - جبرا ابراهيم جبرا ، السفينة ، دار النهار ، بيروت ، ١٩٧٠ م .
٧ - جبرا ابراهيم جبرا ، صراخ فى ليل طويل ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٧٤ م .
٨ - جبرا ابراهيم جبرا ، صيادون فى شارع ضيق ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٧٤ م .
٩ - جبرا ابراهيم جبرا ، البحث عن وليد مسعود ، دار الآداب ، بيروت ١٩٧٨ م .
١٠ - رضوى عاشور ، اتجاهات فى الرواية الفلسطينية ، جريدة الوطن ، الكويت ، ٢٧ ابريل ١٩٨٢ م .
١١ - رضوى عاشور ، موقفان وطريقان ، مجلة الكرمل ، العدد الأول بيروت ، لبنان ، ١٩٨١ م .
١٢ - سحر خليفة ، الصبار ، منشورات جاليليو ، مطبعة الشرق التعاونية ، القدس ، كانون الأول ١٩٧٦ م .
١٣ - سحر خليفة ، عباد الشمس ، منظمة التحرير الفلسطينية ، دائرة الاعلام والثقافة ، ط ١ ، ١٩٨٠ م .
١٤ - عبد الرحمن بسيسو ، استلهام الينبوع ، مؤسسة سنابل للنشر والتوزيع بيروت ، لبنان ، ط ١ ، ١٩٨٣ .
١٥ - غسان كنفانى ، رجال فى الشمس ، الآثار الكاملة ، المجلد الأول بيروت ، لبنان ، ١٩٧٢ م .
١٦ - غسان كنفانى ، ما تبقى لكم ، الآثار الكاملة ، المجلد الأول ، بيروت ، لبنان ، ١٩٧٢ م .
١٧ - غسان كنفانى ، أم سعد ، الآثار الكاملة ، المجلد الأول ، بيروت لبنان ، ١٩٧٢ .
١٨ - غسان كنفانى ، عائد إلى حيفا ، الآثار الكاملة ، المجلد الأول بيروت ، لبنان ، ١٩٧٢ م .
١٩ - غسان كنفانى ، العاشق ، الآثار الكاملة ، المجلد الأول ، بيروت لبنان ، ١٩٧٢ م .
٢٠ - غسان كنفانى ، الأعمى والأطرش ، الآثار الكاملة ، المجلد الأول ، بيروت ، لبنان ، ١٩٧٢ م .
٢١ - غسان كنفانى ، برقوق نيسان ، الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، بيروت ، لبنان .
٢٢ - فيصل دراج ، الوعى الفلسطينى فى الرواية الفلسطينية ، مجلة قضايا عربية ، العدد الأول ، كانون الثانى ، يناير ١٩٨٠ م .
٢٣ - فيصل دراج ، دراسة فى سحر خليف ، مجلة شؤون فلسطينية بيروت لبنان ، ١٩٨١ م .
٢٤ - موريس كورنفورث ، مدخل إلى المادية الجدلية ، ترجمة محمد مستجير مصطفى ، ط ٢ ، دار الفارابى ، ١٩٨٠م .

عن الشعر الفلسطينى المعاصر

أحمد طه

رغم إيماننا الكامل بخصوصية الشعر ، فى علاقاته بالأطر المرجعية له ، سواء أكانت مفردات الواقع وعلاقاته أو البناء الأيديولوجى الذى يصدر عنه ، الا أننا عندما نتحدث عن الشعر الفلسطينى ، لابد وأن تفرض قضيته الرئيسية نفسها علينا ، ونعنى بها قضية التراب الوطنى الفلسطينى ، حيث من الصعب على كاتب فلسطينى أن يهرب من هذه القضية ، أو يمارس إبداعه بمعزل عنها ، وبالتالى فان دراسة هذا الشعر ، أو قراءته ، لابد وأن تعترضها القضية الوطنية للشعب الفلسطينى ، تلك القضية التى مثلت شرط انتشار وذيوع للشعراء الفلسطينيين ، ومثلت كذلك سجنهم الإبداعى الذى يحدد أطر رؤيتهم وزوايا هذه الرؤية ، بل ويحدد أيضا قاموسهم الدلالى واتجاهاته [فالحبيبة هى الارض ، والزيتونة هى فلسطين . . . الخ] بل ان القاموس اللغوى للشعر الفلسطينى هيمنت عليه ولسنوات طوال [من الثلاثينيات وحتى الخمسينيات] مجموعة من الجمل والمفردات التى تعطى معانى القتال والوعيد والاستمرار فى المقاومة أو الانكسار والموت والأمل . . الخ ، وهى فى مجملها لم تخرج عما كان موجوداً فى الشعر العربى الموجه لهذه « الأغراض » من قبل(١) .

فهل كان الواقع أسبق من الإبداع - كما يروج الكثيرون - أو لم تستطع القصيدة الفلسطينية مواكبة ذلك الحدث الفريد ، فظلت تتعامل معه كما لو كان حدثاً استعمارياً كالذى حدث فى أى من بلاد العالم الثالث ، والمنطقة العربية على وجه الخصوص ؟؟



توفيق زياد

للأجابة على هذه الاسئلة ، يلزمنا رصد أساليب التعامل مع حدث « النكبة » ، على صعيد السياسة والحرب ، وعمل « مواجهة » لما حدث على هذه الاصعدة جميعها ، مع ما حدث على أرضية المشهد الشعرى الفلسطينى المواكب لهذه الأحداث ، وفى اعتقادنا أن الشعر الفلسطينى لم يتخلف مطلقاً عن أداء رسالته ، وأن تطور أساليب مواجهة الدولة الصهيونية بمؤسساتها السياسية والعسكرية والاقتصادية ، واكبه تطور مماثل فى الاساليب الشعرية والأدبية حتى بداية السبعينيات ، حيث أصبح للفعل الشعرى و الإبداعى عموماً أسبقية ملحوظة عما عداه من أساليب المقاومة « الرسمية » ، وتمحورت مقاومة الشعب الفلسطينى ، داخل أطر الثقافة والإبداع ، كحائط أخير فى مواجهة المحاولات الصهيونية ، لطمس الهوية الفلسطينية ، وإحداث قطع حاد فى التاريخ الثقافى لفلسطين ، ليسهل عليهم إحلال ثقافة مولدة ، يمتد تاريخها الثقافى إلى بضع عشرات من السنين ، وتاريخها « الوهمى » إلى ما يزيد على الفى عام .

لقد مر الشعر الفلسطينى بمراحل عدة واكب خلالها أشكال المقاومة المادية الأخرى ، منذ اتخذت المقاومة شكلاً دينياً إقطاعياً فى البداية ، ثم وهى تتخذ شكلها القومى العربى منذ إعلان الدولة الصهيونية فى ١٩٤٨ وحتى الهزيمة العسكرية الكبرى للنظم القومية فى ١٩٦٧ ، ثم منذ ما بعد ١٩٦٧ وحتى الآن ، اتخذ أدب المقاومة منحىً جديداً باتجاه تكوين واقع أدبى وثقافى متكامل يواجه واقع الاحتلال وثقافته ، كما تغيرت مهام هذا الأدب ، خلال المراحل الثلاث السابقة ، باختلاف النموذج الشعبى العام للمقاومة ، من الشيخ الاقطاعى من أبناء الأسر الكبيرة ، أو المقاتل الشجاع الذى تقترب صورته من فرسان العصور الوسطى [فى مرحلة ما قبل ١٩٤٨] ثم الزعيم القومى العربى الذى

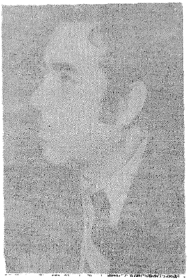
ينفرد وحده بمعرفة ميعاد الخلاص والتحرير ، ومع نهايات الستينيات انفجرت هذه النماذج الـ « فوق بشرية » ليطل الانسان العادى كنموذج متغير ومتعدد (فدائى - شاعر - مغنى - مناضل سياسى - مثقف - الخ) . أى تم بحدث الهزيمة فى ١٩٦٧ ، وأد النموذج الواحد المطلق ، باتجاه التعدد وبالتالى خرج الوعى الجمعى من الخاص إلى العام ، من المطلق .. المجرد .. الدينى إلى العينى المعاش وهو ما واكبه - على المستوى الشعرى - الخروج من واحدية النموذج الشعرى المقاوم إلى آفاق التجريب والابداع والخلق .

فى المرحلة الأولى كان شعر ما قبل النكبة من هذا القبيل :

ياذا الحليف سيوفنا ورماحنا
لم تنثلم فاعلم ولم تتكسر
بالأمس أبلت فى عداك وفى غد
فى كل قلب غادر متحجر
هذى البلاد عريننا وفدى لها
من ولد يعرب كل أسد هصر(٢)
أو
أخت صلاح الدين عشت حرة
تأبى لك العلياء أن تتهودى
دعى عصابة اللصوص جانبا
واعتمدى على بنيك اعتمدى
خلى انتداب القوم أو ارشادهم
فالثورة الحمراء خير مرشد


سميح القاسم

راشد حسين



أو
أتستسيغون هضم العرب حقهم
فى مهد عيسى وفى مسرى النبيينا
وتطلبون جلاء عن مواطننا
وأن نبيعكم خضرا أراضينا
وأن يكون لكم جيش وسلطنة
فيها لجمع شتات الموسويينا

ودلالات إيراد هذا الشعر لا تقتصر على بيان تهالك بناه الجمالية ، بل فى بيان كيفية فهم الصراع ذلك الوقت [ولسنوات طويلة تالية] من أنه صراع دينى وعرقى ، وهو ما صبغ نظرة الفلسطينيين والعرب عامة تجاه اليهود ، مما أفقدهم النظرية العلمية التى توجه أساليب النضال ضد الصهيونية ، وحجب عنهم الأبعاد المتعددة لمحاولة إنشاء دولة عنصرية داخل فلسطين ، تنهى إحدى مشكلات الغرب المزمنة ، وهى المشكلة اليهودية ، التى قام الغرب بتصديرها - شأن معظم تناقضاته الداخلية - إلى الشرق العربى .

ولعل طغيان هذا النوع من الشعر ، على شعر المقاومة قبل النكبة ، واستقدام التاريخ العربى الاسلامى باعتباره الدرع الفلسطينية فى مواجهة الغزو الصهيونى ، يبرره عدم نضوج وتشكل الهوية القومية الفلسطينية ذلك الوقت ، تلك الروح القومية التى نمت بوتائر عالية بعد النكبة حتى اكتمل - تقريباً - تشكلها بعد عام ١٩٦٧ ، حيث أصبح الفلسطينيون يواجهون عدوهم وجهاً لوجه ، ولم تعد النظم العربية خارج الحدود تمثل لهم الأمل الكبير فى استعادة حقوقهم القومية ، لذا كان ذلك التوجه العام باتجاه إحياء وتمثل التراث الشعبى الفلسطينى - دون غيره - وتجاوز المشكل الدينى الذى ما زال يمثل حائطاً صلداً أمام التطور الفكرى والقومى للشعوب المجاورة لفلسطين .

لذلك حفل شعر المرحلة الثانية [١٩٤٨ - ١٩٦٧] بتفاصيل المكان خاصة مع عقد الستينيات الذى شهد ميلاد شعراء فلسطين الجديدة وهيمنة قصائدهم على المشهد الشعرى الفلسطينى ، وطردهم للقصائد التى ظلت طوال الخمسينيات ، مجرد ذنب صغير ، تعلق بمؤخرة القصيدة العربية التقليدية عبر الحدود .

ولانستطيع - بالطبع - الادعاء بأن شعر الخمسينيات ، كان يخلو من كل جديد ، غير أن العنصر المهيمن على القصيدة وقتذاك كان تقليدياً ، رغم محاولات عديدة كانت تبشر بالجديد منها محاولات « حنا أبو حنا » ، « توفيق زياد » وغيرهم إن كانت هذه النماذج التى احتوت بعض عناصل الجدة ، لم يستطع شعراؤها انتاج القصيدة الجديدة مستقبلا ، تلك التى كتبها جيل « سميح القاسم » « ومحمود درويش » ، ولكنهم حرثوا الطريق لمن جاءوابعدهم ، ولعل جهود « توفيق زياد » فى جمع التراث الشعبى الفلسطينى وإعادة صياغة بعضه صياغة معاصرة ، توثق رأينا ، حيث أن مفردات التراث الشعبى الفلسطينى ، أصبحت سمة أساسية لدى الأجيال التالية


محمود درويش

● لوحة للفنان الفلسطيني فلاح غاطي●



عليه ، كما أن جهود « حنا أبو حنا » مع شعراء الجيل التالي له ، وتبشيره بالقصيدةالجديدة ، ذات الحس الدرامي والمستويات المتعددة ، كان له أثره في تكوين محمود درويش وسميح القاسم وجيلهما ، الذي فتح آفاقاًجديدة في القصيدة الفلسطينية .

ويؤكد الكاتب الشهيد غسان كنفاني هذه الظاهرة بقوله :

« في الخمسينيات سنقرأ شعراً كثيراً ، في الأرض المحتلة ، يركز تركيزاً متواصلاً على قطاع ضيق من الإشكال الإجتماعي ، وفي هذا النطاق ترد أسماء القاسم ودرويش وراشد حسين ، وكذلك فهد أبو خضرة (وهو شاعر موهوب وصاعد لم نعد نسمع عنه) ، وأحمد حسين ، وعصام عباس ، وإبراهيم مؤيد ، وغيرهم كثير .

ولكن بعد ذلك بعدة سنوات سيأخذ ذلك التنبه الجزئي آفاقه الأبعد وأبعاده الأعمق ففي ذلك الوقت المبكر ، كانت الكارثة الفلسطينية ماتزال حارة وكان الغضب المجرد ، بصورة فاجعة ومذهلة ، يطفو إلى السطح ، شأنه في ذلك شأن ما حدث في أعقاب ٥ يونيو ١٩٦٧ في البلاد العربية حين مضى عدد من الكتاب والشعراء يصبون غضبهم على جبهة جزئية . »[٥]

ولعل هذه النماذج تعطينا إشارة لقصيدة الخمسينيات واوئل الستينيات في فلسطين المحتلة .

يقول راشد حسين في « رغيف خبزك » تعليقاً على مصادرة قوات الاحتلال لأراضي الفلاحين الفارين من القتل ، باعتبارها أراض بلا ملاّك :

الله أصبح غائبا يا سيدي
صادر إذن حتى بساط المسجد
وبع الكنيسة ، فهي من أملاكه
وبع المؤذن في المزاد الأسود
حتى يتامانا أبوهم غائب
صادر يتامانا إذن ياسيدي ![٦]

ويقول الشاعر « سالم جبران » في قصيدة « انسان مشنوق » [بمناسبة عرض لعبة في أسواق إسرائيل تصور عربياً مشنوقاً]

إنسان مشنوق
أحلى لعبه . .
أحلى ملهاة للأولاد
تعرض في السوق
فلقد بيعت . . نفدت من أيام
لا تبحث عنها ،وليفهم طفلك ،
نفدت من أيام !! .

●

ياأرواح الموتى
في معتقلات النازيين . .
الانسان المشنوق
ليس يهودياً في برلين
الانسان المشنوق
عربيٌ مثلي ، من شعبي ،
يشنقه أخوتكم . .
عفواً . . يشنقهُ أشباه النازيين
في صهيون ! .[٧]

ويقول « توفيق زياد » من قصيدة « سمر في السجن » [١٩٥٩] :

ونحدِّث عن صلف الأقزامِ
عن شعب لم يحن الهامة للظُلاَّم
عن بطن جائعة ، قدم حافية ، وعظام
عن عزم يتوثب
في وجه الشعب الأسمرْ
عن أمل في عينيه يتنمَّرْ
عن بسمته الأقوى من جور الأيام
عن يوم فيه يشبُّ ويكبر
ونحدِّث . . عن غدنا الأحمر
عن دنيا من حب وسلام
وحدائقَ من وردٍ . . من عنبر
وجداولَ من خمرٍ . . من سكر[٨]

ومن قصيدة « مزامير ٦٧/٦/٥ » يقول سميح القاسم في مقطع بعنوان « مزمور الجنرالات » :

إسمعوا ياآل إسرائيل صوت الأنبياء
واسمعوا يا آل هارون النداء
نصدر الأمر لكل الملحدين الأشقياء
ولكل الطيبين الأتقياء :
أعبدوا أصنام واشنطنَ ، قوموا واعبدوها !
خالطوا أوثانَ بون القاتلةْ
واجعلوا أبناءكم قربان آى . بى . سى
وفي القلب احفظوها . .
بأسمها . . دكوا البيوت الآهله
وأريقوا تحت رجليها الدماء
وعلى أقدام كنعان اسجدوا ، ياآل ياهودا ،
ولا بأس إذا صارت مغانيكم ، صحارى قاحله !
هللويا . . هللويا ![٩]

ويقول محمود درويش في قصيدته « إلى أمي » :

أحنُّ إلى خبز جمي
وقهوة أمي . . ولمسة أمي . .
وتكبرُ فيَّ الطفولة يوماً على صدر يوم
وأعشق عمري لأني
إذا متُّ
أخجل من دمع أمي !
خذيني ، إذا عدت يوما
وشاحاً لهدْبكْ
وغطي عظامي بعشبٍ

تعمد من طهر كعبكْ
وشدِّى وثاقى . . بخصلة شعرٍ
بخيطٍ يلوح فى ذيل ثوبك
عسانى أصيرُ إلهاً
إلهاً أصيرُ
إذا ما لمستُ قرارةَ قلبكِ !
ضعينى ، إذا ما رجعتُ
وقوداً بتنور نارِكْ . .
وحبل غسيل على سطح دارِكْ
لأنى فقدتُ الوقوف بدون صلاة نهارِكْ
هرمت ، فردى نجوم الطفولة حتى أشارِكْ
صغار العصافير
دربَ الرجوع . . لعش انتظارِكْ ![10])

● ●

لقد انتهت سنوات الستينيات وهناك واقع إبداعى وثقافى شبه مكتمل ، فلسطينى الهوية ، تمت عملية اكتماله فى السبعينيات ، هذا الواقع لم يكن ليولد خارج أرض فلسطين ، ولم يكن لينمو ويتجذر بغير استلهامه للروح القومية الفلسطينية ، ورغم النزيف الدائم الذى يمثله خروج العديد من الكتاب الشبان الفلسطينيين ، إلى خارج الأرض الفلسطينية [وأبرزهم محمود درويش] فان واقع الأدب الفلسطينى ، أصبح قادراً على مجابهة الواقع المعادى ، وأداء رسالته الكبرى ، وهى الحفاظ على الهوية الفلسطينية من الضياع ، وتأصيلها حتى يحين اليوم الذى تعود فيه الهوية إلى كامل الأرض الفلسطينية .

ولعل المتتبع لنتاج الأدب الفلسطينى فترة الستينيات يمكنه ملاحظة مجموعة من الظواهر التى بلغت اكتمالها فى سنوات المرحلة الثالثة من عمر الأدب الفلسطينى المعاصر . ويمكننا إيجاز أهم هذه الظواهر فى الآتى :

١ - التعامل مع روح المكان الفلسطينى ، فنرى محمود درويش يتعامل فى شعره [قبل خروجه من فلسطين] مع مفردات المكان وشخوصه ، بينما سميح القاسم يتعامل بشكل أوسع مع تراث المكان الدينى والشعبى والتاريخى ، وفى الرواية نجد إميل حبيبى يستلهم روح القص من التراث الشعبى الفلسطينى ، كما أن معظم الكتاب والشعراء الذين وصلتنا متفرقات من أعمالهم بالاضافة إلى درويش وسميح وحبيبى يستخدمون الكثير من مفردات العامية الفلسطينية ضمن أعمالهم المكتوبة بالفصحى[11] .


اميل حبيبي

٢ - إعتماد الابداعات اللغوية الفلسطينية على « المفارقة » كعنصر بلاغى أساسى فى العديد من أعمال كتابهم البارزين ، مما يشكل ظاهرة بلاغية قد يكون مردها إلى واقع الاحتلال والرقابة العسكرية على الكتابة ، بالاضافة إلى أنه « حين تكون عين الظلم مفتوحة على سعتها ، ويكون المغلوب على أمره شجاعاً ، فإنه لن يجد فى نهاية المطاف ما هو جدّى أكثر من السخرية ، على اعتبار ان الوضع المواجه برمته ، هو وضع لا يمكن اعتباره أكثر من مؤقت : كارثة اليوم ومهزلة غداً »[12] ، والسخرية هى أحد الأوجه العديدة لعنصر المفارقة ، وعادة ما تمثل الوجه الظاهر ، بينما يمثل الباطن مخالفة صارخة للظاهر الساخر قد تبلغ حد المأساة ، ولعل اميل حبيبى وسميح القاسم هما أكثر الكتاب الفلسطينيين استخداماً للمفارقة . . إميل فى السداسية والمتشائل ، وسميح فى « سربياته » والكثير من قصائده المتفرقة فى دواوينه العديدة .

٣ - رسوخ الحس الطبقى فى الكتابة الفلسطينية ، بعد أن كان كتاب المقاومة يحركهم - فقط - حسهم الوطنى تجاه المحتل ، وبعد أن أكدت سنوات النكبة ، والتعامل المباشر مع المحتلين [فى الشارع والمزرعة ودواوين البلديات والمصانع — الخ] ، أنه لا يمكن الفصل بين القضيتين ، وأنه لكى تتواتر حركات مقاومة الاحتلال وتنمو بغير انقطاع ، لابد أن تعتمد قوى الثورة على الجماهير من عمال وفلاحين ، حيث أن تجربة النكبة أكدت أن كبار الرأسماليين والاقطاعيين والمشايخ سرعان ما تآلفوا مع المحتل ، بينما أصبح الاضطهاد مركباً بالنسبة لباقى الشعب الفلسطينى ، ولعل انتماءإميل حبيبى وتوفيق زياد وسالم جبران وسميح القاسم ومحمود درويش . . . الخ إلى القوى اليسارية بمختلف فصائلها يؤكد ما ذهبنا إليه ، من أن الأدب الفلسطينى فى مرحلة صعوده كان أدباً يسارياً ، بجانب كونه أدب مقاومة فى مواجهة الاحتلال .

وقد يذهب البعض إلى أن انتماءات الكتاب لا تعنى - بالضرورة - انتماء الكتابة ، كما لا تعنى الحكم على قيمتها من الناحية الفنية ، غير أننا نذهب إلى أن انتماء الكتاب الفلسطينيين إلى القوى التقدمية لابد وأن يؤثر على نظرتهم إلى قضية إبداعهم الاولى ، وبالتالى تتوارى بالتدريج الاحكام الميتافيزيقية على اعدائهم ، ويتوارى الأدب الذى يستلهم الموروث العرقى ، والأدب الذى يسحب الماضى الاسلامى على الحاضر ، والأدب الذى يستقدم الأحكام الاخلاقية العتيقة ليتعايش مع الصهيانية ، كل ذلك سيؤدى إلى كتابة أدب مقاومة فلسطينى ، يضاف إلى تراث الانسانية

عادة ما يستحضر الحديث عن الشعر الفلسطينى - الشاعر محمود درويش ، لأسباب عديدة بعضها فنى ، وبعضها سياسى ، وبقيتها أسباب إعلامية صرفة :

- فمحمود درويش يعد طليعة الشعراء الفلسطينيين ، من حيث امتلاكه لاسلوبه فى مراحل مبكرة من حياته الشعرية [أواخر الستينيات] ، ورغم تطور درويش الفنى خلال السبعينيات ، الا أن هذا التطور كان فى حقيقته ، تطوراً كمياً نفذاً للخبرات التى اكتسبها، أى أنه تطور على نفس الطريق الذى اختاره لنفسه منذ البداية فمازال مخلصاً لغنائيته ، رغم جود بعض العناصر التركيبية فى قصائد النصف الاول من السبعينيات ، ولا شك أن اعتماده الغنائية ، كان من أسباب قبول الجمهور لشعره فى مستوياته العديدة ، ولا شك أيضا أن درويش أستطاع فتح آفاق رحبة أمام الغنائية فى الشعر العربى المعاصر ، بعد أن أوصلها السياب إلى نقطة بعيدة ، استطاع محمود درويش القبض عليها ، وتأصيل ما بدأه السياب .

- ان محمود درويش مثَّل فى الشعر الفلسطينى [قبل خروجه] شاعر المكان وفى هذا يقول توفيق زياد فى معرض نقده لديوان درويش « عاشق من فلسطين » :

« أن لمحمود « ضعفاً خاصاً تجاه البيت . . كل ما فيه : أمه ، وأبيه ، وأخته ، وأخيه . والأشياء العادية التى لا يخلو منها بيت . . الباب ، والعتبة ، والسياج ، والموقد ، وحبل الغسيل . . الخ .

أن إكثاره من الحديث عن البيت وأشيائه ، والروح التى يتحدث بها ، يشعرانك أنك لا تستطيع ، عند تقييم شعره ، الا أن تأخذ هذه العاطفة بعين الاعتبار » . . . « حتى عندما يتحدث عن أشياء البيت الجامدة ، تحس بها تنبض بالحياة ، تتحرك وتتنفس . ويكشف عن جمال خاص فى تلك الأشياء « التافهة » ، فتحس أنها ذات قيمة »[١٣]

ويقول « يوسف الخطيب » عن درويش [١٩٦٨] :

« إلا أن من اختص فى فلاحة الأرض الفلسطينية ، فلاحة شعرية رائعة ومخصبة ، هو دون منازع ، محمود درويش . . ان هذه حقله ، وهو حرّاثه ، وناطوره ، ومغنيه . . انه حقله بمعنى الحقل وليس غابته البرية الباردة الصماء . . . فان ما يريده تماماً هو أن يتوحد مع الأرض ، وليس مع الطبيعة »[١٤] ولعل قصيدة درويش التى أوردناهاسبقاً ، « إلى أمى » تمثل ، غنائية درويش « المكانية » خير تمثيل ، قبل أن ينتقل إلى غنائية اللغة بعد خروجه وغياب ملامح الوطن فى غياهب الذاكرة ، والمتتبع لقصائده فى أواخر السبعينيات وحتى ديوانه الاخير يلاحظ غياب مفردات الوطن الفلسطينى ، التى كان درويش « ناطورها » و « مغنيها » !

- هناك ايضاً أرتباط درويش بمنظمة التحرير ، وهى تمثل لدى الفلسطينيين - أو معظمهم - المؤسسة أو السلطة أو الحكومة الفلسطينية فى المنفى ، وقد أصبح درويش منذسنوات ، المتحدث « الشعرى » لمنظمة التحرير ، وفى المقابل وفرت له المنظمة الدعاية والدعم اللازمين ، واعتبرته الممثل الشعرى للشعب الفلسطينى ، وهو ما يوجب على درويش الانتقال مع المنظمة من عاصمة إلى أخرى ولأن الذاكرة الانسانية لا تنتقل بمثل سهولة حقيبة السفر ، فقد تخلى درويش عن « المكان » فى شعره واكتفى بالكلام عنه ، تحول المكان المعاش إلى تجريد وتحول أيضاً العدو إلى عدو تجريدى ، يمكن أن يكون فى أمريكا اللاتينية أو آسيا وأصبحت بالتالى دواوينه الأخيرة [حصار لمدائح البحر - هى أغنية] تنقسم ما بين مراثى المدن والأحبة ، وبين اللعب باللغة ، فى إطار غنائيته المعروفة :

ففى ديوانه « حصار لمدائح البحر » [١٩٨٤] ، اختفت تماماً هوية الشاعر الفلسطينية بالمقارنة مع آخر دوواينه فى الأرض المحتلة ، التى كانت تحتشد بمفردات المكان الفلسطينى،واستبد لها بهويته « العربية الاسلامية » فنراه فى قصيدة « رحلة المتنبى إلى مصر » يعود إلى سحب الماضى على الحاضر ، مستعيداً نفس مقولاته فى بداياته فى غير سياقها .

يقول درويش :

. . . والقرمطى أنا . ولكن الرفاق هناك فى حَلَب
أضاعونى وضاعوا
والرومُ حول الضاد ينتشرون
والفقراء تحت الضاد ينتحبون
والاضداد يجمعهم شراعٌ واحد
وأنا المسافرُ بينهم . وأنا الحصاد ، أنا القلاعُ
أنا ما أريد ولا أريد
أنا الهداية والضياعُ
وتشابه الأسماء فوق السلم الملكىِّ
لولا أن كافوراً خداعُ .

ان الاسقاطات التى تحدثها مفردات مثل الروم - القرامطة - كافور ، فى مقطع صغير من القصيدة ، يوهم القارىء بدائرية التاريخ ،يظلل هذه الاشارات التاريخية قافية زاعقة [ضاعوا - قلاع - ضياع - خداع] بالإضافة إلى حروف المد المتتالية ، كل هذا يقدم الجانب الفكرى فى القصيدة محاطاً بهذا الكم من الضربات الإيقاعية



بدر شاكر السياب

العالية لتفعيلات « الكامل » مع ثقل قافية القصيدة ، يؤكد أن درويش فى مرحلته الثالثة التى تجلت فى « مديح الظل العالى » و « حصار لمدائح البحر » « وهى أغنية » ، قد فقد أهم عناصر قيمته الشعرية التى بلغها فى دواوينه « أحبك أو لا أحبك » ، محاولة رقم ٧ » ، « أعراس » . . بعد أن اقتصر شعره على « التعليق » على ما يحدث ، بعد أن أصبح شاعر المؤسسة الفلسطينية الوحيد .

ان المراهنة على الشعر الفلسطينى - والثقافة عموماً - لا يمكن أن تكون بغير الأدب الفلسطينى داخل الوطن المحتل ، ومهما تعددت الوجوه الابداعية للفلسطينيين خارج الأرض ، فهى لا تشكل إضافة للأدب الفلسطينى بقدر ما تشكل إضافة لأدب البلدان التى يقيم فيها الكاتب ، واستمرار وصمود الواقع الأدبى والثقافى الفلسطينى ، يأتى فى مقدمة مهام كتاب الوطن المحتل ، مهما ادعى الاعلام غير ذلك . ◆

المراجع والهوامش

(١) قد يكون هناك الكثير من الشعر ، فى غير هذه الأغراض مجتمعة ، ولكن شعر « القضية الفلسطينية » طغى على ما عداه ، خاصة وأن مؤرخى هدا الشعر ، ركزوا عملهم على ما يتعلق بشعر النكبة .

(٢) عبد الرحيم محمود - ديوان عبد الرحيم محمود - شركة الطباعة الحديثة - عمان .
عن جدل الشعر والثورة - نزيه أبو نضال - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - ط ١ ١٩٧٩ .
(٣) أبو سلمى - المشرد - دمشق - ١٩٦٣ - عن المصدر السابق
(٤) اسكندر الخورى . . نفس المصدر
(٥)غساد كنفانى - الأدب الفلسطينى المقاوم تحت الاحتلال ١٩٤٨ - ١٩٦٨ - مؤسسة الدراسات الفلسطينية - بيروت ١٩٦٨ - ط ١ - ص ٥٠ - ٥١
[٦ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١٠] يوسف الخطيب - ديوان الوطن المحتل - دار فلسطين - ١٩٦٨ - ط ١
(١١) أنظر حنا أبو حنا - الشعر الفلسطينى والازدواجية اللغوية - مجلة الكرمل - قسم اللغة العربية وآدابها - جامعة حيفا - العدد « ٧ » - ١٩٨٦ .
(١٢) غسان كنفانى - أدب المقاومة فى فلسطين المحتلة [١٩٤٨ - ١٩٦٦] - دار الآداب - بيروت - [بدون تاريخ] .
(١٣) مجلة « الطريق » العددان ١٠ - ١١ [١٩٦٨] - العدد ٢٧ بيروت
(١٤) « ديوان الوطن المحتل » - مصدر سابق

من القصص الفلسطينية:

قصة

الحاجة رشيدة

حكم بلعاوى

كان الموقع الذى التحقنا اليه ، . . يقع على سفح ربوة شاسعة تغطيها أشجار كثيفة ومتشابكة ، تستر كهفاً يغور فى بطنها مثل قطعة غيم سوداء رطبة ، . . عمدنا فى البداية إلى تبييض سقفه الواطىء ، وجدرانه الناتئه المدببة بالشيد ، فانعكس اللون الذى بقى رغم ذلك معكرا ، على أرضه الطينية الباردة ، وعلى وجوه رفاق اتسعت حدقات عيونهم ، فى غمرة من الأحاديث الممتلئة ، أشبه ما تكون بذلك النوع من الأنغام المفرحة والمبهجة فى آن واحد ، . . وبدت الصورة لى كأنها جزء من سنوات طفولتى ، . . إذا ما أضيف إليها منظر ذلك الحمار المربوط قدام غرفة طينية ، غبراء اللون ، تقع على الجانب العلوى من الربوة ، ولها باب من الخشب المتآكل ، يدق حوافره فى الأرض ، ويهز ذيله ، كلما شاهد صاحبه ، ذلك الرجل المسن يشد طرفى قمبازه إلى خاصرتيه ، فيكشف عن سرواله الأسود الطويل ، وتكاد نظراته توزع ارتياحا عم سريرته منذ أن حللنا فى الموقع المجاور له ، وتكاد حينئذ تكتمل الصورة فى ذهنى ، إذ كنت كلما أشاهد ذلك الحمار أتذكر رحلاتها ، وتنهال فى نفسى ذكرياتها مثلما تتكوم عمارة ذات طبقات متعددة ، بشكل مفاجىء ، وبصوت مرتفع ، وأتذكر وصيتها التى أورثت حمارها لحراث القرية مسعود ، لأنها كانت تصفه دائما بأنه يجيد الحراثة ويحب الأرض ، ويستحق كل غنيمة ، ولا ترى أحداً أحق بحمارها منه بعد وفاتها . . . وبالنسبة لى كنت شديد الاهتمام بذلك الحمار ، أراقب دقات حوافره على الأرض ، أو انتصاب أذنيه ، أو رأسه المرفوع أحيانا ، فأتخيله غاضبا ، فلا أملك إلا أن ألف حوله ، واسترضيه إن كان فى حالة عطش أو جوع بما أقدمه له وفق طلباتها ، وأملس شعره بأناملى ، وأهش عنه الذباب خاصة عن وسط ظهره بسبب ذلك الجرح الذى لم تنفع فيه الأدوية على كثرة استعمالها ، ولعل السبب فى الأصل يعود لعمله المتواصل ، وكثيرا ما كانت تشد انتباهى له ، وهى تحدثنى عن طاعته ، وعن صبره ، وعن معرفته للطريق التى تبلغ على الأقل ستة كيلو مترات ، تصل ما بين القرية والمدينة ، يقطعها دون تعثر ، ولا يطلع الفجر إلا وقد سبقت كل الحدارين ، يوصلها إلى بائع الخضروات والفواكه ، فتأخذ منه ما تريد ويعود بها إلى أزقة القرية قبل أن تسرى فيها الحركة ، تبيع من بضاعتها ما أمكنها أن تبيع ، ومن ثم تعود إلى غرفتها ، تنشر فى جنباتها ما تبقى لديها ، وينشرح صدرها لبعض الزبائن يلحقون بها ، ويأخذون منها ما يريدون ، بينما تكون قد ربطت حمارها أمام غرفتها . . فى فناء ضيق جدا حيث تختلط رائحة الحمار بروائح بضاعتها وعرقهاالذى يغسل جسدها النحيل الهرم ، وتصل تلك الروائح كلها إلى أنفى وأنا أنتقل ما بين الغرفة والفناء ، وتلمع أمام عينى أنواع البضاعة المنثورة ، فلاأجدفى كل مرة مدى يتسع لخيالى ، وفرح طفولتى الذى أنهله باستمرار من صدرها اللاهث ، ومن تلك المواسم التى توفرها لى ، فقد كانت أعواد قصب السكر المستندة إلى الجدار ، وحزم الفجل والنعناع وأكوام البطيخ والخيار والبرتقال ، والحمار الذى لا يفارقه الذباب ، يلصقنى إلى تلك الغرفة الطويلة المعتمة ، بابها مفتوح إلى الجهة الغربية حيث يتصل بذلك الفناء الضيق جدا ، وهمساتها العديدة فى أذنى ، وحكاياتها المتعددة للزبائن ، كل ذلك كان يمنحنى الحرارة والدفء ، ويغرينى بالتجول فى الأزقة ، يدفع نحوى رفاقى الكثيرين فامدهم بقصب السكر ، نمضغه بنشوة ، ونطرح الألياف الممصوصة على قارعة الطريق ، وفى بعض الأحيان كنت أوفر لهم متعة من نوع آخر ، عندما تمكننى قطع النقود التى تدسها عمتى الحاجة رشيدة فى جيبى ، من شراء أنواع من الحلوى ، تزيد به نشوتنا ، وأفراحنا التى تملأ الازقة ، وتنتقل معنا إلى فراشنا ، حيث تفوح رائحة عمتى فى



● لوحة للفنان الفلسطيني مصطفى الحلاج ●

ثناياه وكنت أكثر من غيرى أحس بتلك الرائحة تسرى فى عروقى على شكل أحلام جميلة ، عندما أدس جسمى تحت فراش خفيف ، يحيلنى إلى هدوء ناعس ، يتسلل عبر أناملى التى تتلهى بشعرها الأشيب ، إلى جسدى المطروح بارتياح ، وأذنى تتابع نشيج صدرها وهى تضمنى إليه بذراعين نحيلتين ، بينما أنفاسها الحارة تشق طريقها إلى وجهى وأوصالى ، فيغمرنى دفء يتيح لى أن أصغى لأغانٍ حنونة ، تتدفق على لسانها ، أو لحكايات صغيرة جميلة ، لا تتردد فى إعادتها كلما طلبت ذلك ، فأنقلها إلى رفاقى ونحن نأكل الحلوى أو نمضغ أعواد قصب السكر .

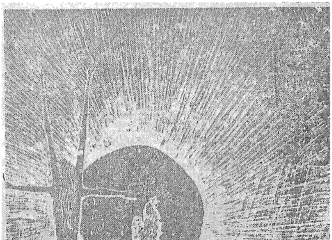
ولعلى أيضا كنت أحس بشىء من الكبرياء لما تضيفه عمتى من البهجة فى نفوس الآخرين ، خاصة نساء القرية عندما يستقبلن أقدامها المتعثرة الهرمة ، فلا تخرج دون أن تمس أجسادا كثيرة ، تطرد من داخلها الأعين الحاسدة ، و « تلقيها فى بحر غطاس ، ليس لها منه نجاة أو خلاص » ، أو عندما تحل مشكلات الازواج ، أو تهمس فى آذان الفتيات كلمات جميلة وطروبة ، . . . ولعلنى أفهم الأن أكثر هذه اللذة العارمة التى استشعرها كلما استرخيت تحت شجرة ، تعبر أفياؤها إلى خلايا جسمى ، فتغمرنى ذكرياتها التى خلدت فى نفسى ، وتعددت منذ أن فقدت والدى وأصبحت أسير تلك الغرفة الطولية المعتمة ، إلى أن باعتها وأضافت ثمنها إلى ما جمعته فى صرتها التى كنت ألمحها وهى تعد ما تحتويه من نقود كل ليلة وبنت بالمبلغ الذى تجمع لديها غرفة أخرى ، تقبع وسط فناء أوسع ، . . وكان ذلك الفناء هو حاكورتها التى يربطها بشارع القرية الرئيسى المتعرج ، زقاق ضيق تعوزه النظافة فى معظم الأحيان ، وكانت تلك الحاكورة مسورة بالصبار الشوكى من ثلاث جهات ، أما الجهة الرابعة فكانت مفتوحة باتجاه الغرب بلا حدود ، يتسنى للناظر إليها ليلا أن يشاهد بساطاً طويلاً وفسيحاً من الأضواء اللامعة أخبرتنى عمتى بأنها أضواء المستعمرات التى أنشأها الخواجات فى الطرف الآخر من أرضنا ، ويهتز بدنى كلما حدقت فيها ، ويتسرب تعب شديد فى عظامى حين تهبط صورة والدى من كل الجهات ، تذكرنى بقصة موته التى حصلت فى سن مبكرة من طفولتى ، وسمعتها من عمتى فيمابعد ، عندما أطلق عليه الخواجات الرصاص وهو يجتاز الأسلاك الشائكة باتجاه تلك المستعمرات ، ولا أحد يدرى حتى الآن ماذا كان ينوى أن يفعل ، إذ ربما كان يريد أن يتأكد منها ، أو يصر على ملء سلته بالبرتقال من تلك البيارات التى سيطروا عليها ، أو ربما يريد القبض على أحد منهم ويعود به إلى القرية ، أو دفعه حنين أراد أن يكفر به عن انتظار طويل ، واذا كنت أسحب أقدامى ، تذوب لوعتى شيئا فشيئا ، وتنغرس فى بطن الحاكورة ، وكأنها تغذى كل شجرة من أشجارها التى أضافت صنوفا أخرى من المتعة ، أتلذذ بثمارها التى تلمع وتتدلى برفق على الأغصان ، . . ورغم ذلك فقد أخذت أحس بصمت يذوب مثل الملح فى حلقى منذ

انتقلت مع عمتى إلى الحاكورة ، وأنتقل معنا حمارها الذى أبقانى على صلة ببضاعتها أيضا ، وكانت تربطه أمام الغرفة الصغيرة التى بنتها ، وزرعت حولها شجرات من الليمون والبرتقال ، وكذلك شجرة عنب عند أحد أركانها ، وأعلمتنى أن أغصانها ستمتد وتشكل « عريشه » أمام الغرفة ، وكنت أشاركها فى عملها ، فينمو فى داخلى حنين لكل ذرة تراب فى الحاكورة ، ويفر عبر المدى الواسع إلى تلك المستعمرات التى تقبع خلف الاسلاك الشائكة ، مما أتاح لى فيما بعد ، أن أقوى على حزن عميق كلما لاح فى نفسى ، وكلما تذكرت تلك المرأة الهرمة بصدرها الدافىء ، ويديها اليابستين ، وفمها الذى فقد معظم أسنانه ، وشعرها الأشيب ، وعينيها ، اللتين لم يبق منها إلا ربع البصر وفقدت الباقى وهى تبكى بمرارة عندما علمت بوفاة والدى ، ووجهها الذى لا يمكن أن أنساه حين ألقيت نظراتى الأخيرة عليه ، كان يبدو لى مثل سهل فسيح مروى بماء المطر ، مشرقا مثل أضواء المستعمرات التى طالما شاهدتها خلف الأسلاك ، وكأنه يكشف عن شفتين زاهيتين مثل زهر أشجار الرمان التى تصطف كالعساكر على جوانب الحاكورة أمام نبات الصبار الشوكى ، وأتذكر أكثر لفيفا من الناس حول الغرفة ، يشهقون لبكائى الذى كان يهز المكان ، وألمح عبر دموعى المستديرة المنهمرة حمارها الذى انتصبت أذناه وصوت حوافره التى كانت تدق الأرض ، وتختلط بكل الأشياء من حوله .

لقد مضت مثل رمح انغرس فى بطن الأرض إلا رأسه يموج فى الهواء من تأثير الاندفاع والغوص ، أشبه ما يكون بصورتها التى تسند ذاكرتى إلى تلك الغرفة الطولية المعتمة ، وإلى الأزقة التى ملأناها بتفال أعواد قصب السكر ، وإلى الغرفة الأخرى التى تعربشت عليها وأمامها شجرة العنب التى زرعتها بيدها وإلى الجهة الغربية من الحاكورة التى تكشف أضواء تلك المستعمرات ، فأخالها ترقص على أشلاء والدى المثقب بالرصاص ، يلمع بدنه المعفر بالدم ، وأتحسسه على مرور الأيام رطبا لا يجف ، يختلط بتلك الصور التى تنسقها ذاكرتى كلما ألقيت جسدى تحت شجرة وارفة الظل ، مسنداً رأسى إلى أسفل ساقها وتسرى فى ثنايا التراب الذى يغطيه دقات قلبى ، تمضى فى طريقها عبر خندق طويل لا تحده تلك الاسلاك الشائكة ، وكان ذلك عندما أصبح بوسعى أن أفرش بدنى على امتداد ذلك الأفق ، بحجم طموح شاسع أذاب غموض هادية سحيقة ، يغذيه توهج يتقد فى عينى ، ويفسر لى طعم الذكريات على حقيقتها ، وتنبجس من صدرى الذى دفنت فيه حزنا عميقا ، وتندلق على لسانى بلا تردد . . . ما قيمة أن أتذكر ؟ . . الوطن ليس حلما . . . الأن أستطيع أن أرنو اليها ، من خلال أمطار الحزن التى أماتت النور فى عينى عمتى ، بسبب بكائها المتواصل على والدى الذى ثقب بدنه الرصاص ، . . . ربما كان يريد أن . . ، أو ربما . . ولكننى هذه اللحظة أريد فعلا ، وأتنفس ملء رئتى ، وأشاهد جنازة الاختناق والانتظار ترحل بعيدا ، ويشتد أكثر كلما حوم فى المكان صوت يردد . .

ــ طيران ياشباب ، طيران . .

ويدوى أزيزها ، ولكننى باستمرار أحس أنه أضعف من ذاكرتى ، ويطغى عليه نبض فى جسدى ، يشتعل ويتصل بذكريات بعيدة فى نفسى ، يحلو لى أن أعانقها أكثر من أى وقت مضى ، وفى مثل هذه اللحظة ، أنتشى لحنينها الذى يغمر الأمكنة كلها ، فتبدو لى الأجساد المزروعة فى جنباتها كأنها أعمدة اشتعال ، تعلو أكثر من جسم الطائرة الذى يمتص أزيزه تراب الأرض المروى بالعرق ، تعبق رائحته فى أنفى ، فألمح دفعة واحدة وجه عمتى الذى كان نديا باستمرار ، عندما كانت تتذكر ولكنها لاتتوقف ، يرافقها ذلك الحمار الذى يشم رائحة الطرقات المعتمة الباردة ، فيقطعها دون تعثر ، وأشعر فى نفس الوقت بالمسافات تقصر ، فأتذكر صورة والدى الذى حاول قطعها ذات مرة لا جتياز الاسلاك الشائكة لكن طلقات الرصاص ثقبت بدنه دون أن يعرف أحد ماذا كان ينوى أن يفعل إلا من تصميمه على إجتيازها ، وأتنفس طويلا بمقدار ما ارتويت من الذكرى ، تتناغم أصداؤها فى خاطرى مع صوت أقدامى التى تخطو دائماً ، تخطو ولا تتوقف ◆



● لوحة للفنان الفلسطينى مصطفى الحلاج●

قصة

الصغار ، والفيل والحجارة

توفيق المبيض



● الرحيل لأعماق الوطني● للفنان الفلسطيني فتحي غبن●

اكتشف اطفال الارض المحتلة شيئا رائعا وبسيطا . . وحين استثمرته سواعدهم الصغيرة ، هدر قلب الكيان الصهيوني ولسانه بالسؤال الأحمق المعتاد :

- من يقف وراء ذلك ؟

وفي أيام كان فيها الاكتشاف جنينا ، حدثت أمور كثيرة للاطفال العرب المنتشرين في أرجاء وطنهم المحتل . . فلسطين .

● ففي مدرسة ابتدائية تقع في الجليل ، تحلق الاطفال حول الشيخ جمعه - وهو مدرس عجوز وطيب - وكانوا هادئين على غير عادتهم لأن مدرسهم العجوز الطيب كان يفسر لهم سورة الفيل بطريقته الخاصة . وعرف الأطفال كيف جاء أبرهه - كما جاء اليهود الى فلسطين - محاولا هدم الكعبة - كانت معه أفيال ضخمة ، لكن الله أرسل عليها طيرا ترمي حجارة مجرد حجارة . . فهلكت الفيلة . . ماتت . . إذ جعلها الله كعصف مأكول .

استوعب الأطفال الدرس بطريقتهم الخاصة وعندما رن الجرس وهدر الرصاص في أنحاء مجاورة انطلقوا على شكل عاصفة وهم يحلمون . . بالحجارة

● وفي بيت عتيق من بيوت القدس قالت عجوز اسمها أم

صابر لأحفادها الصغار بعد أن ألحوا فى الرجاء :
- يا عصافيرى الصغار ، ذات يوم شكت الضفادع البريئة المسكينة ظلم الفيل وجبروت الفيل لملك الطيور ، فقال ملك الطيور :

- ما شكواكم
- عندما يرد الفيل مستنقعنا فأنه لا يكتفى بشرب الماء بل يدوس ضفادعنا الصغار فيقتلها .

قال ملك الطيور : - وماذا تريدون الآن ؟

فقالت الضفادع : - الفيل ضخم وقاس وعنيد ونحن ضعاف . فانصحنا ماذا نفعل ؟

قال ملك الطيور : - يضع الله سره فى أضعف خلقه . والعبرة ليست بالضخامة . واتفقت العصافير والضفادع على خطة .

وفى اليوم التالى هاجمت العصافير يا عصافيرى الصغارَ ، الفيل ففقأت عينيه ، وانتقلت الضفادع إلى بطن منحدر سحيق وأخذت فى النقيق . ولما عطش الفيل مضى مسترشدا بصوتها . . فسقط فى المنحدر متهشما بين الحجارة .

وسكتت الجدة بغتة ، وصوت كعوب جنود الاحتلال يتردد فى أزقة المدينة المقدسة ، فكشر الصغار . . وأضمروا شيئا . . لكنهم قالوا :
- اليهود أفيال . . أليس كذلك ياجدة ؟

فقالت الجدة فى أسى : بلى . . بلى ياعصافيرى الصغار .

● وفى إحدى زوايا دير ، فى بيت لحم ، قال قسيس لمجموعة من الأطفال :
- انتم أحباب الله . . لأنكم بلا خطيئة .

وسأله فجأة طفل صغير وهو يشير لرسم على جدار الدير :
- ماذا يفعل أبونا مع هذه السيدة ؟
فقال القسيس :
- إنها خاطئة . . وقد قال المسيح ليحميها :
- من كان منكم بلا خطيئة . . فليرجمها بحجر .

سأل طفل أخر :
- قتل اليهود بالأمس صديقى نسيم أليس هذا خطيئة ؟
فرد القسيس فى الحال :
- أكبر خطيئة لأنكم أحباب الله وبلا خطيئة .

وخرج الصغار وهم يرددون قول القسيس : من كان منكم بلا خطيئة فليرجمها بحجر . . ونحن بلا خطيئة . وإلى الأن ، لايزال أطفال الأرض المحتلة فى الجليل والقدس وبيت لحم ، وفى كل قرية ومدينة استمع اطفالها الى هذه الحكاية ، يرون فى جنود الاحتلال أفيالا يسهل قتلها بالحجارة . وهى حجارة تصطبغ بدمائهم البريئة متخذة فى كل مرة ، شكل الوطن المحتل شكل صليب وهلال ◆



● كل صبية فى الحى تنتظر ● للفنان الفلسطينى نبيل عنانى ●

حوارات وتحقيقات

« عائد إلى حيفا » أول فيلم روائى فلسطينى

حوار مع المخرج قاسم حول

نبيل قاسم

« عائد إلى حَيْفا » ، هو أول فيلم روائى فلسطينى يُنتج بعد أكثر من اثنى عشر عاماً من الأفلام التسجيلية ، وله أهمية خاصة فى تاريخ السينما الفلسطينية من الناحيتين : الفنية والسياسية . أخرجه المخرج العراقى قاسم حَوَل ، الذى أعطى نفسه للعمل فى سينما الثورة الفلسطينية منذ بداية السبعينات ، من خلال عمله كمسئول عن قسم السينما بالجبهة الشعبية لتحرير فلسطين .

وقاسم حَوَل من مواليد البصرة عام ، ١٩٤٠ ، تخرج من معهد الفنون الجميلة ببغداد ، ومارس التمثيل والكتابة الدرامية والقصصية والسينمائية ، وألف كتاباً عن « السينما الفلسطينية » ، وأخرج أفلاماً تسجيلية عديدة أغلبها عن القضية الفلسطينية وفيلماً روائياً طويلاً يعالج قصة عراقية وأعقبه فيلم « عائد إلى حَيْفا » .

أهمية خاصة

● لماذا يكتسب فيلم « عائد إلى حَيْفا » أهمية خاصة فى السينما الفلسطينية ، رغم مرور خمس سنوات على انتاجه وعرضه ؟

ــ لأنه أول فيلم روائى طويل فى سينما الثورة الفلسطينية بعد أكثر من اثنى عشر عاماً من انتاج الأفلام التسجيلية عن القضية الفلسطينية ، فقد صنعه الفلسطينيون رؤية وتنفيذاً ، وأنتجته مؤسسة الأرض الفلسطينية للانتاج السينمائى . كما أنه يكتسب أهمية سياسية باعتباره أحد الأفلام العربية القليلة التى تعمل على كشف الواقع الفلسطينى والعربى من خلال رؤية عملية وفى إطار مشروع سينما عربية جديدة يطمح السينمائيون الفلسطينيون ومنهم سينمائيون عرب إلى صياغتها لتحل محل السينما التجارية السائدة حالياً فى البلاد العربية ومحل السينما المبتذلة وتلك المعبرة عن توجهات رسمية والتى تعالج موضوعاتها بصورة تضليلية مشوهة تخدر عقل المشاهد وحسه وتدغدغ غرائزة وتخاطب الجوانب المتدنية فيه .

● **تسميتك السينما الفلسطينية بسينما الثورة الفلسطينية تستدعى وقفة ، فهل توضح لنا ؟**

ــ نحن نميز سينما الثورة الفلسطينية عن السينما العربية التى تعالج القضية الفلسطينية ، فالأولى تنتج فى إطار الثورة الفلسطينية ، والثانية تنتجها مؤسسات السينما العربية الخاضعة للحكومات العربية ، ونحن ننظر إلى هذه السينما باعتبارها « القضية الفلسطينية على الشاشة العربية » .

● **لنعدْ إلى الفيلم ، من الذى شارك معك فيه ؟**

ــ أخذنا قصة الفيلم عن رواية تحمل نفس الاسم للروائى الفلسطينى الشهيد غسّان كنفانى . وقام بتأليف الموسيقى زياد رحبانى ، وركّب الفيلم (المونتاج) قيس الزبيدى ، وأشرف على التصوير جورج لطفى خورى ، وأدى الأدوار الأساسية حنان الحاج (صفية) وبول مطر (سعيد) وكرستينا شورن (مريم) ، وقمت أنا بكتابة السيناريو بالاضافة إلى الاخراج .

● **للعمل الأول صعوباته فى كل الحالات ، فكيف كانت الصعوبات المحيطة بانتاج هذا الفيلم ؟**

ــ الصعوبات التى واجهناها فى هذا الفيلم وفى سينما الثورة الفلسطينية منذ بدايتها بصفة عامة عديدة ، وأستطيع أن أقدم لك صورة عنها من خلال عملى السينمائى بالجبهة الشعبية لتحرير فلسطين ، فقد انضممت إليها فى بداية السبعينيات فى لبنان ، وأسست لجنة فنية بها تتولى أمر النشاط السينمائى والمسرحى ، وشرعت فى تدريب إطارات سينمائية وشراء معدات وأجهزة فنية وإعداد الأرشيف السينمائى وغير ذلك من أعمال لازمة لبدء النشاط السينمائى ثم قمنا أخيراً بانتاج الأفلام التسجيلية . لم يكن الوصول إلى هذه المرحلة يسيراً . فقد كان اقناع الجبهة الشعبية بأهمية الدور السينمائى فى نشاطها أمراً صعباً فى البداية ، شأنها فى ذلك شأن باقى المنظمات الفلسطينية التى تولى العمل النضالى والسياسى الأهمية الأولى ، وبعد أن جرى الاقتناع أنتجنا فيلم « نهر البارد » ، وعندما حقق نجاحاً فى مهرجان لايبزج عام ١٩٧١ ، أصبح الطريق سهلاً أمامنا وتوالى انتاج الأفلام التسجيلية على مدى عشر سنوات وكان علينا بعدها أن ننتقل إلى انتاج الأفلام الروائية . لكن الجبهة لم تولِ الفكرة الأهمية الجديدة بها ولم تضعها فى مكانها الصحيح . وقد بذلت محاولات عدة فى هذا الصدد ، منها محاولة انتاج فيلم « الأعمى والاطرش » عن رواية غسان كنفانى ، وتلتها محاولة انتاج فيلم عن تل الزعتر يتناول ثلاث قصص كتبتها عن الموضوع ، ثم اقترحت الجبهة علينا انتاج فيلم عن رواية العشاق لرشاد أبو شارو ، وقد وُئدت هذه المحاولات جميعاً لفشلنا فى الحصول على التمويل اللازم لها . وأخيراً طُرِحَت فكرة انتاج فيلم روائى تكريماً للشهيد غسان كنفانى ، يؤخذ عن إحدى رواياته ، فاخترت رواية « عائد إلى حيفا » لأهمية موضوعها وجدته .

تجربة صعبة ونكهة خاصة

● **وكيف كانت تجربتكم فى انتاج هذا الفيلم ؟**

ــ كانت تجربة صعبة وفريده حقاً . فقد كان علينا أن نعتمد على إمكانياتنا المادية والفنية المتواضعة وحين بدأنا تصوير المشاهد الأولى فى أغسطس ١٩٨١ كانت الظروف المحيطة بنا صعبة وسط المعارك الدائرة فى شمالى لبنان . وقد اعتمدنا على طاقات جماهيرنا وتطوعهم بمساعدة من المقاومة الفلسطينية ، اتخذنا مقر عملنا مخيمىّ النهر البارد والبداوى فى شمالى لبنان ، وأقمنا ما يشبه ورشة خياطة كبيرة فى مخيم البداوى

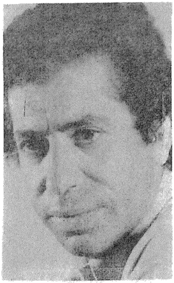
تولت فيه فتيات المخيم المتطوعات خياطة ملابس الفيلم ومتطلبات الاكسسوار ، كما أقمنا مخزناً للملابس والأسلحة داخل المخيم ، واحتجنا إلى حوالى أربعة آلاف رجل وامرأة وطفل لتصوير مشهد التراوح الجماعى من حيفا بملابسهم القديمة ، وقد وفرهم لنا فلسطينيو المخيمين بالملابس اللازمة . كما ساهم صيادو السمك اللبنانيون أيضاً بزوارقهم وغطاسيهم فى مشهد التروح بمساعدة نقابة صيادى طرابلس والحركة الوطنية اللبنانية التى زودتنا بطائرة مروحية استخدمناها فى التصوير . كما قدمت لنا جماهير أمدن وزغرتا فى شمالى لبنان السيارات القديمة ، حيث صورنا بعض المشاهد هناك .

وقد أعطت هذه المشاركة العظيمة نكهة خاصة للفيلم وأكسبته الصدق فى عكس الواقع التاريخى .

وكان على فريق العمل السينمائى أن يشرح لجمهرة المشاركين طبيعة الفيلم وأبعاد تجربته ، حتى تتخذ المشاركة الصورة الواعية المنظمة التى نرغب فيها . وكان يجب أن نصور هذا الجزء من الفيلم فى أسرع وقت لأسباب أمنية ثم نختفى ، إذ كنا نعمل بدون الحصول على ترخيص بتصوير هذه الحشود الهائلة من السلطات ، كما أن المعارك كانت دائرة ، وكان علينا أن نوفر فى الانفاق أيضاً ، وقد أنجزنا الفيلم فى تسعة عشر يوماً ، وتمت عمليات الطبع والتحميض فى دمشق . وقد اعتمدت على التسجيل المباشر للصوت لاقترابه من الحقيقة ولافتقارنا إلى ممثلين كبار محترفين يستطيعون إعادة اللقطة مراراً محتفظين بنفس الحالة وروح الاهتمام والحماس فى غرفة الدوبلاج .

وقد عمل كل فريق العمل مجاناً بمن فينا الممثلة الألمانية الشرقية كرستينا شورن .

وليست تلك إلا صورة مبسطة للمصاعب التى تواجه سينما الثورة الفلسطينية ، فهل ينبغى أن نتحدث عن ندرة الأفلام الخام والمعدات والأجهزة الفنية المتوفرة فى أيدينا ومشاكل استيرادها ، حتى أنه قد لا تتوفر سوى آله تصوير واحدة قديمة أو معطلة أحياناً ، وهل نتحدث عن النقص الشديد فى الاطارات السينمائية المدربة والماهرة والتى يمكنها أن تعمل فى مثل ظروفنا المعيشية والمادية القاسية وما يستغرق إعدادها من وقت طويل وجهد جهيد يمتد إلى عدة سنوات ونستعين فيه بمساعدة عربية



وأجنبية ثم أننا ننتج أفلامنا على أرض نحن ضيوف عليها وفق شروط مفروضة علينا وفى ظل حصار تام لنا ، قد يكون الحصول فيه على ترخيص بالتصوير الخارجى عقبة عسيرة لا تحل . ثم تأتى مشاكل العرض والتوزيع فى البلاد العربية ، ونقل الافلام وعرضها فى مهرجانات السينما لكى يراها الآخرون ويناقشوننا فيها . . ألا تؤدى مثل هذه الصعوبات والجهد المطلوب لتذليلها بأقوى الطاقات وأشد الهمم ؟

● **ولكن ، هلا حدثتنا عن فكرة فيلم « عائد إلى حيفا » ؟**

– فى ٢١ نيسان ١٩٤٨ ، انهالت قذائف المورتر الصهيونية على مدينة حيفا قاصفةً الأحياء العربية بها ومشيعة الرعب والفوضى فى شوارعها . وأخذت صفية التى تركت رضيعها خلدون ابن الخمسة شهور فى مهده بالمنزل ، تبحث عن زوجها سعيد وسط هائل من البشر ، وعندما وجدته فى الميناء هرعت محاولة إنقاذ طفلها ، كما حاول زوجها من جانبه أيضاً ، لكنها باء بالفشل بعد أن قطع الجنود البريطانيون الشوارع التى انهالت عليها القذائف . وبعد مرور عشرين عاماً ، وبعد حرب يونيو ١٩٦٧ ، عاد الزوجان من رام الله التى نزحا إليها إلى حيفا لزيارة بيتهمافوجدا أبنهما خلدون يحمل أسم دوف ويعمل مخبراً فى قوات الاحتياط الإسرائيلية . بعد أن تبنته أسرة يهودية بولندية لا تنجب . ويواجه سعيد الأم اليهودية الثانية التى تحدثه عن النازية التى قتلت ابنها اليانع ، يحدثها هو عن خلدون

الذى خلّفه فى عهده – هو وأرضه . ويعرض لنا « الفلاش باك » بشاعة الصهيونية مصاحَبةً ببشاعة النازية ، ويتواصل حديثهما إلى أن يدخل عليهما دوف فى الزى الاسرائيلى العسكرى – والذى أخفيت عنه حقيقة والديه وأصله العربى ولم يحط به علماً إلا بعد أن شب . ويبرر سعيد مغادرته حيفا مخلفاً خلدون وراءه بقسوة القمع الصهيونى للفلسطينيين ، لكن دوف لا يقتنع بهذا ويتحدى أباه بفكرة الصمود والبقاء فى الوطن ، بعد أن صبته التربية التى تلقاها منذ شق خمسة شهور فى قالبها . وينتهى الفيلم بتتويج التطور الدرامى فى شخصية سعيد باقتناعه باضمام ابنه الآخر خالد إلى المقاومة الفلسطينية بعد رفضه فى البداية .

● **لكن ألا ترى أن تحويل طفل فلسطينى إلى ضابط يهودى فى جيش العدو ، يمكن أن يصدم مشاعر المشاهدين العرب ؟**

– هذا أمر وارد ولا أخشاه ، فلابد من وضع الحقيقة العارية أمام المشاهد ، ثم العمل على الوصول إلى نتائج إيجابية لهذه الصدمة . فدوف ينمو وفق تصور كنفانى فى أحضان أسرة يهودية تبنته وأخفت عنه أصله العربى ، وهو يخضع لشروط تكوينه الداخلى وبيئته ، إنه ليس اسرائيلياً تماماً وليس فلسطينياً أيضاً . وكنفانى يطرح من خلال شخصيته قضية الوطن بماضيه ومستقبله وقضية الانسان .

● **هل اختلفت قصة فيلمك عن الرواية الأصلية ؟**

لقد أدخلت بعض التعديلات على أصل الرواية ، فأضفت مشاهد وشخصيات ثانوية وتفصيلات اخرى فى القصة السينمائية ومنها انضمام الابن خالد إلى المقاومة الفلسطينية فى نهاية الفيلم ، على أننى التزمت بأفكار كنفانى الرئيسية .

● **وهل استطعت تحقيق طموحك الفنى فى هذا الفيلم ؟**

– يرتبط تحقق الطموح بالواقع المحيط وبالقدرة على التعامل مع امكانياته المتاحة وتسخيرها . وطموحى الفنى غير محدود ، وهو أكبر من هذا الفيلم بكثير ، وأنا أطمح عموماً فى انتاج عمل ناضج له قيمة فكرية راقية وقيمة متطورة وينبع من أحلامى ، وهذا لا يتحقق إلا بامكانيات كبيرة . ويبقى « عائد إلى حيفا » كفيلم يمثل واقع الثورة والسينما الفلسطينية ، وهو فى نظرى يحتل موقعه فى تلك المرتبة المتقدمة من السينما

العربية الجادة ، التي تنأى عن تضليل المتلقي وتشويه عاطفته وأحاسيسه .

● **لقد أخرجت عدة أفلام قبل هذا الفيلم ، فهل تعطينا لمحة عنها ؟**

- أخرجت فيلمين روائيين قصيرين : « اليد » ، وهو فيلم تجريبي أنتجته مؤسسة السينما السورية عام ١٩٧٠ ، والعود وهو فيلم موسيقى اخرجته لمنتج سورى ، من القطاع الخاص عام ١٩٧٤ . كما أخرجت عدة أفلام تسجيلية : « النهر البارد » و « الكلمة البندقية » ، وهما من انتاج الجبهة الشعبية ، ثم « لماذا نزرع الورد ، لماذا نحمل السلاح » ، « الأهوار » وهو فيلم تسجيلي طويل أنتجته مؤسسة السينما العراقية عام ١٩٧٦ وحصل على خمس جوائز عراقية ، وقد أخرجت بعده « بيوت فى ذلك الزقاق » ، وهو أول فيلم روائى طويل لى ، أنتجته مؤسسة السينما العراقية عام ١٩٧٧ ، ولاقى نجاحاً كبيراً عند عرضه فى العراق .

● **نتوقف عند هذا الفيلم ، ما هى فكرته ؟**

- يعالج الفيلم ظاهرة العمل اليدوى المنتشرة فى بيوت الأسر الفقيرة التى تقوم بانجاز المراحل النهائية فى انتاج بعض السلع كالتمر والشيكولاته واللادن والعطور ، فتقوم بتغليفها وتعبئتها لحساب صغار الرأسماليين الذين يستغلون هؤلاء الشيوخ والنساء والأطفال لقاء أجور هزيلة وبدون أى ضمانات لهم . وقد كتب القصة جاسم المطير وكتبت أنا السيناريو والحوار وأخرجت الفيلم بصيغة جمعت بين الملحمية الروائية والتسجيلية . وكان الجديد الذى قدمناه فيه ، أننا حولنا منطقة شعبية مزدحمة إلى بلاتوه كبير ، وسجلنا الصوت مباشرة ، وجعلنا السكان يؤدون أدوارهم بأنفسهم بعد أن شرحنا لهم طبيعة الفيلم وأهميته .

● **ألم تخرج أفلاماً أخرى فى العراق ؟**

- لا ، لقد توقفت ، بعد أن طلبوا منى ادخال تعديلات على بعض المشاهد ، وفضلت العودة بعدها إلى أداء دورى فى السينما الفلسطينية .

● **وهل تجد ذاتك فى العمل السينمائى لصالح الثورة الفلسطينية ؟**

- التحقيق الكامل للذات أمر نسبى فى الواقع . وأستطيع الاقرار بأنى أجد سعادتى فى تكريس طاقتى للعمل فى السينما الفلسطينية ، وهو عمل أرسى عندى قناعات جميلة وحصننى من حالة الاستلاب التى يمكن أن تشد السينما العربية السائدة السينمائى إليها . على أن مسعاى لا يقتصر على اخراج أفلام عن القضية الفلسطينية عن الواقع العربى بصيغ مختلفة ، عن طريقها أضع بصماتى وأعبر عن رؤ يتى لهذا الواقع .

وقد عشت أكثر من عشرة أعوام بين شعبنا الفلسطينى فى القواعد والمخيمات ، ولمست عمق إرادته فى الحياة والتصاقه بالأرض وعاينت معاناته وطموحه ، كما أحطت بالصراع السياسى والاجتماعى الدائر فى القضية الفلسطينية ، ومن الطبيعى أن يقف كل ذلك وراء توجهى لاخراج أفلام فلسطينية .

● **ما هو تقييمك للسينما الفلسطينية فى تجربتها الماضية وآفاقها ؟**

- كان عملنا خلال الفترة الماضية محاطاً بالصعاب وبالظروف القاسية التى ذكرت بعضها : نظرة قاصرة من المسئولين إلى أهمية السينما فى العمل الثورى ، افتقار شديد إلى الاطارات والامكانيات المادية من معدات وأجهزة فنية وتمويل ، حصار تام نعمل خلاله فوق أرض مضيفة تضع لنا حدوداً وشروطاً معرقلة ، ظروف انتاج قاسية تظللها حالة الحرب والمعارك الدائرة حيث ينقطع الماء والكهرباء والنقل والأفلام الخام وقطع الغيار والحماية لفريق العمل وغير ذلك .

وقد بدأنا بالأفلام التسجيلية التى انتجنا منها عدداً غير قليل خلال الفترة الماضية وكانت بداية سليمة رسَّخت علاقتنا بالواقع ، كما كانت بمثابة الاختبار لقدراتنا والشحذ لها ، وحين قيمّنا هذه الأفلام تقييماً موضوعياً وجدنا أن الكثير منها تشوبه سطحية الفكر وضعف النواحى الفنية والجمالية ، وأن انتاجه جاء تحت إلحاح السرعة والحماس واتسم بطابع المباشرة . وكان علينا تصحيح الأمر بانتاج أفلام تسجيلية تبنى على موضوعات مدروسة جيداً وتعالج بأسلوب تحليلى جاد وتتجنب آنية الأحداث وردود الأفعال إزاءها وطابع الحماس والعجلة والمباشرة المصاحب لها والتى ينبغى أن تحتل مكانها الصحيح فى أشرطة الأخبار التى تقدمها المجلة السينمائية . وقد جاء نتاجنا التسجيلى فى السنوات الأخيرة فى مستوى جيد فكرياً وفنيا ، نأمل له أن يستمر ويرتقى وألا تؤثر فيه تقلبات القضية وأحداثها .

ومن ناحية أخرى ، كان الوقت قد حان لانتاج أفلام روائية نعتمد فيها بالدرجة الأولى على امكانياتنا المادية والفنية والبشرية الهزيلة ، باعتبارها الأقدر على التأثير القوى والانتشار الواسع ، وكانت تجربة انتاج « عائد إلى حيفا » .

إن ظروفنا الصعبة ما زالت قائمة ، وأوضاعنا لم تتحسن إن لم تزدد سوءاً ، وطريق السينما الفلسطينية هو نفس طريق الثورة الفلسطينية ، ولا يخفى على أحد أنه طريق شديد الوعورة والتعرج ◆



● لقطة من فيلم عائد إلى حيفا ● قصة وحوار غسان كنفانى●

والثمن فلسطين :

آرثر والأسيتون

مسرحية فى ثلاثة فصول ، قصيرة جداً

للكاتب الأيرلندى العالمى
جورج برناردوشو
تقديم وترجمة :
د. إبراهيم حمادة

مؤلف هذه المسرحية ، هو الكاتب الشهير جورج برنارد شو (١٨٥٦ - ١٩٥٠) ، الأيرلندى المولد والنشأة ، والبريطانى الإقامة والممات ، والإنسانى النزعة والفكر .

كان كاتباً متّقد الذهن ، لاذع اللسان ، متعدّد المواهب ، والنشاط : فقد كان مفكرا اشتراكيا ، وروائياً ، ومؤلفاً مسرحيا ، وناقداً موسيقيا ، ومعلّقا ساخراً ، ومحلّلاً فنيا وكما أورث كل هذه المجالات أعمالاً إبداعية خصبة ، فقد خصّ المجال المسرحى بأكثر من خمسين مسرحية ، متباينة الطول ، والموضوع ، والأسلوب ، والشكل الدرامى . . إلى جانب عديد من المقالات المسرحية ، والمقدمات التحليلية المستفيضة .

وإذا كان كثير من النقاد ينفون عن مسرحياته صفتها الدرامية ، بدعوى أنها راكدة الحركة ، بسبب حوارها العقلى الجدلى الطابع ، وشخصياتها المصنوعة على أساس أن تكون أبواقاً صريحة لآراء المؤلف الخاصة فى القضايا الاجتماعية والفكرية التى يتعرض لها ، فإنها - مع هذا - مثيرة للذهن والشعور ، لأنها تمسّ مشكلات إنسانية عميقة، حتى ولو لم تكتمل لها كل مواصفات القالب المسرحى ومؤسساته الفنية . ومن أشهر مسرحياته : بيوت الأرامل - الأسلحة والرجل - رجل الأقدار - الإنسان ، والإنسان الأسمى - بجماليون - القديسة جان - عربة التفاح .

والمسرحية التى نترجمها هنا - تعبير صادق عن موقف شريف يقفه برنارد شو إلى جانب الشعوب المستضعفة ، مثلما وقف بقلمه الهجومى الحادّ ضد مذبحة دنشواى التى ارتكبها الإنجليزى فى مصر سنة ١٩٠٦ . كما أنها وثيقة اتهام أخرى ضدّ الحكومة البريطانية فى تواطؤها مع الحركة الصهيونية العالمية ، لاغتصاب فلسطين من أهلها الشرعيين .

والشخصيتان الرئيسيتان فى المسرحية التى بين أيدينا الآن ، من واقع التاريخ المعاصر ، ومعروفتان تماماً للشعوب العربية ، لأن أيديهما من بين الأيادى القذرة التى ساعدت الأيدى الدموية على زرع البقعة السرطانية الإسرائيلية السوداء فى جسم أطول حقبة فى تاريخنا الحديث . أولى هاتين الشخصيتين هو اللورد آرثر بلفور وزير خارجية بريطانيا الذى ينسب إليه وعد حكومته المشؤوم بالعمل على إنشاء وطن قومى لليهود فى تشرين الثانى (نوفمبر) عام ١٩١٧ .

أما الشخصية الأخرى فهو العالم الكيميائى الألمانى حاييم وايزمان الذى كان على رأس الحركة الصهيونية منذ بداية قرننا الحالى ، والذى اضطر إلى أن يقيم فى انجلترا استاذا محاضراً فى جامعة مانشستر ، ثم مديراً لمعامل البحرية الإنجليزية أثناء الحرب العالمية الأولى ، كى يوطّد - بكل جهده وجهود الآخرين - وشائج التحالف بين الحكومة الإنجليزية والحركة الصهيونية العالمية ثم كوفئ - فيما بعد - على خدماته الجبارة للحركة ، بأن عيّن أول رئيس لجمهورية إسرائيل . . .

إن برنارد شو فى هذه المسرحية - أو بالأحرى فى هذا التعليق التاريخى الممسرح - يفضح سرّ العلاقة الانتهازية الإجرامية بين بلفور ووايزمان ، والتى تتمثل فى اختراع الأخير لمادة الأسيتون التى تستخدم فى تصنيع المتفجرّات . أما كلمة كارديت Cardite التى ترد فى السياق ، فتعنى فتيلة المادة المتفجّرة التى تتركب من نتروجليسرين وأسيتون ومواد أخرى ناسفة .

ولقد كتب شو هذه المسرحية الساخرة فى مرارة ، عقب انفعاله الغاضب بسبب تقرير كاذب ، رفعته إليه مجلة «النيوليدر» البريطانية للإحاطة والتعليق . ولقد نشرت نفس المجلة المسرحية بعد كتابتها فى عددها الصادر فى ٢٧ من تشرين ثان (نوفمبر) عام ١٩٣٦ . أى بعد مرور تسع عشرة سنة على وعد بلفور .

إذا كان اليهود قد ملأوا أسماع التاريخ القريب لطماً وصياحاً وأكاذيب عن قلة من اليهود تخلص الألمان من شرورهم وغدرهم فى الحرب العالمية الثانية ، فلماذا لا يتذكر الألمان عدد ضحاياهم ، من الذين دمّرهم الإنجليز بسبب اليهود ؟؟ أما نحن العرب ، فعلينا أن نتذكر الألوف من قتلانا ومشرّدينا على أيدى اليهود ، وبأجهزة الإنجليز .

أ . ح

ترجمة النص الأصلى :

«تلقى برنارد شو من مجلة «النيوليدر» نسخة من «تقرير الوكالة الخاصة لحزب العمل المستقل» عن الموقف فى فلسطين . وسألته ــ المجلة ــ أن يعلّق عليه ، إذا ما رأى ذلك . والفقرات التاريخية فى التقرير التى يشير إليها شو هى كما يلى :

«إن قرار الحكومة البريطانية بإنشاء وطن قومى لليهود فى فلسطين ، إنما كان يستهدف أغراضاً امبريالية . لقد كان هدفه ضمان تأييد السكان اليهود وتدعيمهم المادى أثناء الحرب . وأن يكون ذريعة لضمّ فلسطين ــ بعد الحرب ــ إلى الممتلكات البريطانية . ولقد تحقّق هذا الضمّ فى صيغة الانتداب . إن الانتداب البريطانى ، ما هو إلاّ تحرك امبريالى يرمى إلى حماية الطريق إلى الهند ، والسيطرة على شرق البحر الأبيض المتوسط ، وحراسة بترول الموصل الذى ينساب فى خط الأنابيب إلى حيفا» .

هذا الجزء التاريخى الذى ورد فى التقرير ، كله كلام فارغ . لماذا يصرّ الناس على أن يعزوا إلى ساسة المدرسة القديمة ، الحصافة الميكافيلية وبُعد النظر ، بينما هم أبرياء من ذلك براءة كاملة ؟؟ !! إن مجلس الوزراء البريطانى لا يرى ــ أبداً ــ أبعد من طرف أنفه ، اللهم إلا إذا جذبه أحدهم منه جذباً عنيفاً . . دعنى أمسرح قصة آرثر بلفور الحقيقية مع الصهيونيين .

«برنارد شو»

برناردشو



شخصيات المسرحية :

- برنارد شو . •
- ملحق بوزارة الخارجية البريطانية .
- آرثر بلفور .
- حاييم وايزمان .

الفصل الأول

(العام هو ١٩١٧ . يمثل المنظر حجرة وزير الخارجية بمبنى «وزارة الخارجية» البريطانية . يرى آرثر وهو يتأمّل فى دهشة بالغة تقريراً ناوله إياه أحد الملحقين بالوزارة) .

آرثر : ياه . . . هذا شىء مفزع . . هل أنت متأكد من صحة الأرقام التى سجّلتها هنا ؟؟ .

الملحق : لقد راجعناها ثلاث مرات يا سيدى . .

آرثر : أهذا حقًّا ما تكلفنا إياه الحرب ؟؟

الملحق : أكتب أية ملحوظة إذا ما عَنّ لك شىء يا سيدى !!

آرثر : أيها الشاب . . هل أنت متحقّق من . . . لكن لا !! إن الرجل الاسكتلندى هو وحده الذى يستطيع أن يشعر بشعورى إزاء ذلك . أنظر إلى هذا البند وحده : إننا ندفع ٥٠٣٨ جنيها ، و ١٥ شلنا ، و ٩⅞ بنساً ثمنا للكارديت الذى يكفى لقتل ألمانى واحد !! كيف يتحمل أى بلد مثل هذا العبء ؟؟ .

الملحق : ليس الكارديت وحده هو الذى يُكلّف ذلك المبلغ ياسيّدى !! إنما هى مادة الأسيتون الغالية جدًّا . فلا يمكن تصنيع الكارديت دون استخدام الأسيتون .

آرثر : أنا لا أعرف ما هو هذا الأسيتون ، ولا أعبأ به . ولكن كل ما أعرفه هو أننا لو استمررنا على ذلك ، فإنه ينبغى علينا أن نصدر الأوامر بعدم قتل الألمان . فالموتى الألمان يكلّفوننا كثيراً جدًّا . . . ألا يعمل علماؤنا الكيميائيون على اكتشاف مادة أرخص ؟؟

الملحق : إنهم يبذلون أقصى ما فى وسعهم ، ولكنهم لم يتوصلوا إلى أى شىء بعد . ولكن ، هناك كيميائى فى جامعة مانشستر توصّل إلى مادة تمكنه من تصنيع الأسيتون بأقل تكلفة ممكنة .

آرثر : أرسله إلى هنا حالاً . . . ولماذا لم تحضروه إلى هنا من قبل ؟؟

الملحق : هذا مستحيل يا سيدى ، لسوء الحظ !!

آرثر : ليس هناك شىء مستحيل وقت الحرب . . ثم . . لماذا تعدّ ذلك مستحيلاً ؟؟



الملحق	:	إنه يهودى يا سيدى !!
آرثر	:	وهل مادته يهودية ؟؟
الملحق	:	أعتقد لا يا سيدى .
آرثر	:	هل السير هربرت صمويل يهودى أم غير يهودى ؟؟ هل هو عضو فى الوزارة ، أم ليس عضوا ؟؟
الملحق	:	إنه ائتلاف حكومى يا سيدى . . ويسمح بضم كل فئات الناس .
آرثر	:	ألديك اعتراض آخر ؟؟
الملحق	:	إن جامعة مانشستر كما تعرف يا سيدى جامعة إقليمية . . والكلية هى كلية أونز !! ولو كانت هى جامعة كامبردج . . . لذهبنا إلى أبعد مما هو متوقع . .
آرثر	:	إذا لم يحضر هذا الجنتلمان اليهودى إلى هذه الحجرة ، فى ظرف ثلاث ساعات ، فإنى سأرسل بك للعمل فى الخنادق .
الملحق	:	أوه . . . إذا أصررت على هذا يا سيّدى ، فسنحضره بالطبع . ولكننا سنفقد بذلك تقليداً من تقاليدنا . . .
آرثر	:	(مهتاجاً) أخرج من هنا !! أخرج . . (يهزّ الملحق كتفيه ، ويضطر إلى الانصراف) .
آرثر	:	(يكاد يغرس أظافر يديه فى صدغيه . . ثم يعود مرة أخرى إلى التحديق فى كشف الأرقام) ندفع خمسة آلاف وثمانية وثلاثين جنيهاً ذهبيا كى نطيح برأس ألمانى واحد ، فى الوقت الذى يجب علينا أن نعدم منهم أعداداً غفيرة ؟؟

الفصل الثانى

(نفس المنظر السابق بعد مرور ثلاث ساعات . الدكتور حاييم وايزمان حاضر بدلاً من الملحق) .

آرثر	:	يا دكتور وايزمان . . إننا يجب أن نعرف سر اكتشافك بأى ثمن . . أذكر الثمن الذى تحدّده ، ولن نتردد فى دفع أى مبلغ يتكون من ستة أرقام . .
وايزمان	:	أنا لا أريد نقوداً . . .
آرثر	:	لابدّ وأن يكون هناك سوء فهم . . لقد أخطرونى بأنك يهودى !!
وايزمان	:	إن ما أخطروك به صحيح . . فأنا يهودى فعلاً . .
آرثر	:	ولكن . . أعذرنى . . لقد قلت بأنك لا تريد نقوداً . . ؟!
وايزمان	:	بالضبط . . فأنا لا أريد نقوداً . .
آرثر	:	ربما كنت تريد لقباً ؟؟ مثل . . البارون . . الفيكونت ؟! قل . . ولا تتردد .
وايزمان	:	لا شىء يغرينى بقبول لقب . . بل ينبغى علىّ أن أدفع لكل شىء . .
آرثر	:	هل يمكننى أن أسألك ، إذا لم يكن هذا يضايقك ؟؟ مادمت لا تريد شيئاً من هذه الأشياء التى يريدها كل إنسان ، فما الذى تريده إذن ؟؟
وايزمان	:	أريد أورشليم . . . القدس . .
آرثر	:	إنها لك . . ويؤسفنى شىء واحد فقط ، هو أننى لا أستطيع أن أضمّ لك عليها مدغشقر . . فإنّها ـ لسوء الحظ ـ تابعة للحكومة الفرنسية . . . أما الأرض المقدّسة فإنها ـ طبعا ـ تتبع كنيسة انجلترا . ومرحباً بك إليها وأهلا . . . وأعتقد أنك الآن مستعد لكى تسلّمنى سر اكتشاف الأسيتون !!

الفصل الثالث

(يرى مستر برنارد شو جالساً فى حجرة مكتبته الفخمة . وهو يطالع تصريح بلفور) .

مستر شو	:	أيرلندا أخرى !! وكما لو أن أيرلندا واحدة لا تكفى !!

ستار ◆

فن تشكيلى



سليمان منصور -- والتصوير داخل المعتقل

محمود الهندى

دمى عليكم . . إذا ما مت مغترباً
أقول : ناديت . . لكن لم يلبونى
«سميح القاسم»

بطاقة تعريف .....

- الفنان «سليمان منصور» ، من مواليد بير زيت عام ١٩٤٧ .
- درس الفن فى كلية بتسالئيل بالقدس .
- اشترك فى جميع المعارض المشتركة لفنانى الأرض المحتلة .
- اشترك بمعرض لندن ١٩٧٦ ، وأمريكا ١٩٧٧ .
- عضو الهيئة الإدرارية لرابطة الفنانين الفلسطينيين فى الصفة والقطاع .
- يعمل مشرفاً فنياً لمجلة «العودة» بالقدس .

●●●

هى المرة الأولى لمجيئه إلى القاهرة ، تعرفت عليه وعلى زملائه الفنانين فى فلسطين ــ قبلاً من خلال بعض المجلات العربية ، . . وسليمان منصور هو صاحب اللوحة/المظاهرة ، اللوحة/الموقف ، يرسم فتاة الأرض فى يوم الأرض ، ويرسم جمل المحامل ، فتكون اللوحة أول المتظاهرين .

تداعيات .....

بينى وبين القاهرة/مصر مسافات نفسية ، تباعدنا على الدوام دعايات العدو المسمومة الداخلية وتفصل بيننا . . . . أبعد القارات كانت أقرب لى مرات ومرات ، لو دعيت لزيارة أستراليا لخلتها أقرب ، . . . آسيا وأوروبا أقرب . . وكانت مصر فى البعيد البعيد . . . . . ها هى تقترب الآن منى ، أقترب منها ، . . أراها ضخمة المبانى ، طيبة القلب والبشر ، . . أنا غير مصدق نفسى ، إننى فى صفوف شعبى وأهلى ، بشر تشغلهم نفس همومى وآلامى ، أرانى متوحداً معهم .

تجوال .....

أذهلنى الفضاء الممتد حول تمثال أبى الهول المهيب ، . . . . المتحف المصرى مفاجأة لم تخطر ببالى ، فى المتحف شعرت بالجلال ، لم أر مومياوات تشبه الدمى كما تطالعنى الصحف الصفراء ؛ بل وجدتنى أواجه الحياة فى كائنات العالم الآخر ، حيث الزمن الممتد . . فى منتصف النهار يخيم الليل الأبدى المشرق علينا ، تحوم حدأة حورس حول الحضور ، وتنهض مومياء رمسيس . . تلفها أشعة الشمس ، ينظر توت عنخ آمون إلى الأثاث الجنائزى بعين ملؤها الحزن ، جعارين لا عد لها ولا حصر ؛ ولا مثيل لها . . وهناك . . نتوحد والوطن المسلوب منا ، مأساته تسكن بؤبؤ العين ، يختلط دمى والبرتقال ، لم أحلم أن أصبح «بيكاسو» ولا أدعى أننى أحاول رسم «جرنيكا» جديدة . . كل ما أتمناه حرية شعبى ؛ حريتى ؛ إنطلاقة فنى ، . . هل يقتضى الأمر ــ فى ظروف كظروفنا الراهنة ــ أن نناضل بسلاح غير الفن ؟ . .

ينساب سليمان منصور ......

أرى الأشياء ، لا أدرى كنهها ، أسمع أشياء وأصواتاً لا حصر لها تأتينى من القريب والبعيد ، أتأثر ؛ أتفاعل ؛ أرسم . . . المجتمع حولى يؤثر فى طبيعة رسومى ، وفى أسلوبى . . تشغلنى أصغر الأمور ، لا أستهين بشىء مهما كانت تفاهته ، لكن ذروة احتدام الصراع الداخلى تأتى عقب أى معرض أراه أو أشارك فيه .

الفنان الفلسطينى (فى الأرض المحتلة على وجه الخصوص) يداعب الأمل ، يحاول تخطيط الطريق إلى الغد المنشور ، . . العبء ثقيل ، فإلى جانب هموم التقنية ومشاكل الخامة ومعالجة الموضوع ؛ . . على الفنان أن يؤدى دور السياسى إلى جانب دور الباحث الذى يقوم بجمع تراثه .

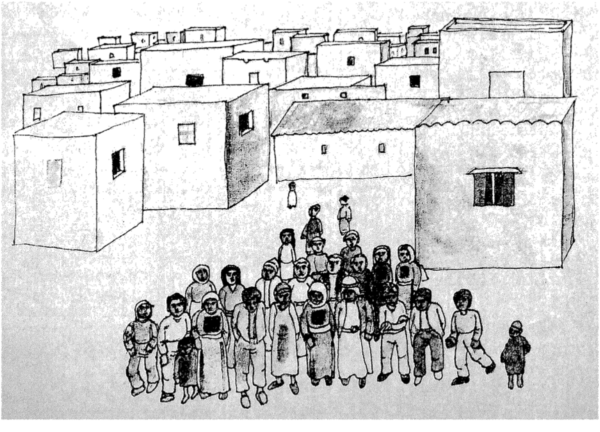


[عن المعرض الذى أقيم بينكم وبين العدو] . . . . .

الفنان الفلسطينى حينما يعرض ـ فى الداخل ـ بمشاركة الاسرائيلى فلا ضير ، نحن نضع أنفسنا ـ قسراً ـ ضمن إطار ما لا نرتضيه ؛ حتى نؤمن لأنفسنا بعض المقاومة ورفض التبعية . . فما نعانيه ليس الاضطهاد ، بل نعانى ما هو أقسى وأشد امتهاناً من التمييز العنصرى ، **نحن نعانى شرارة مواجهة النفسية العربية / الفلسطينية ، والنفسية النازية / الصهيونية** ، فعلى الرغم من وجود شمس واحدة تنير لكلانا ؛ وأرض واحدة ، على الرغم من ذلك لا سلام بيننا ، نحن متواجهان ، إن لم تستطع أيادينا حمل السلاح ؛ فهو موجود بالقلوب وخلف الأهداب ، موجود فى ثنايا الحلم ، . . نرتكز على وضوح الرؤية ، ولا نستطيع الانغلاق أو التشكل على هيئة «جيتو» . . . . . وسائل إعلام العدو تدعى أنهم استوطنوا أرضاً بلا شعب ، بلا ثقافة ، هم يصوروننا وكأننا قبيلة زنجية مأخوذة بقداحة السيد الأبيض **(على غرار ما تقدمه السينما الأمريكية)** . . يصوروننا **(الهنود الحمر الفلسطينيين)** . . وقد استطاع الفنان الفلسطينى أن يواجه ـ بمفرده ـ الإعلام الصهيونى ؛ ليؤكد بفنه ووعيه هول حجم الفرية التى تشيعها وسائل الإعلام المضادة . . وليؤكد ـ بالتالى ـ أن الشعب الفلسطينى موجود وله جذوره الضاربة فى أعماق الأرض منذ القدم . . أنه الفن ؛ لن يموت مادام يناضل ، ومادام هدفه ارتفاع راية الضوء .

لا تشكل قضية « الاشتراك بالمعرض » لدينا أية مخاوف ، فنحن نمارس ـ منذ البداية ـ لعبة سياسية ، . . أهدافنا واضحة تمام الوضوح ، الأشطر هو من يكسب النهاية ، . . أنها لعبة « **البيضة والحجر** » . . وهى لعبتنا المفضلة ـ فى الطفولة ـ حيث ينتصر ذلك الذى يحمل فى كفيه بيضة حجرية ، يلعب بها فيكسر كل البيض دون أن تصاب بيضته بأدنى أذى . . المعرض معركة ثقافية ، وهو لا يقبل التأويل .

يوهمنا العدو بوجود قسم منه يؤيدنا ، ونحن نحاول قسمة صفوفهم ـ قدر المستطاع ـ وبمقدار ما يمكن ؛ وفى حدود المتاح ، القضية الحقيقية هى تصفية أحد الوجودين للآخر . . . . أننا نجابه بالإهمال التام من قبل أجهزة الإعلام العربية فى مختلف الأقطار ؛ فى الوقت الذى تحاول فيه السلطات الإسرائيلية أن تظهر أمام الرأى العام العالمى انها واحة الحرية والديمقراطية فى منطقة الشرق الأوسط . . نحن محاصرون داخل سجننا ـ الوطن الفلسطينى / المعتقل ـ من العدو . . ومحاصرون خارج سجننا ـ الوطن العربى /



المنفى ـ من الأهل والجيران . . إنه الإغفال التام ، أبشع جريمة حاقت بأمة كاملة فى نهايات القرن العشرين .

لنبدأ من حيث البدايات .....

عام ١٩٨٠/١٩٨١ أقمنا أول معرض مشترك ، . . كان شعار المعرض : «من أجل التعايش السلمى ، والسلام العادل» . . أى سلام نعنى ؟ . . وأى عدل نستهدف ؟ . . يا له من شعار ساذج ، تقلصت مكاسبنا السياسية ؛ وبالتجربة . . وعينا الدرس ومهدنا الطريق لمعرض عام ١٩٨٤ / ١٩٨٥ ، ضم الإجتماع التحضيرى حوالى خمسين فناناً اسرائيلياً ، وبعدما تحدد شعار المعرض ، لم يتبق سوى خمسة وثلاثين فناناً ، . . الشعار هو : «ضد الاحتلال . . ومن أجل الحرية» . . عقب الإنتهاء من المعرض حاولنا الطواف باللوحات فى مدن الأرض الفلسطينية ومنها إلى أوروبا ، . . . رفض الفنانون الإسرائيليون المشاركون الفكرة ، كانت حجتهم الواهية عدم وجود إمكانيات مادية .

لقد خسر الفنانون الإسرائيليون الكثير من جمهورهم الذى تعرف على الفن الفلسطينى للمرة الأولى . . . . ألم أقل لك أنها لعبة سياسية !! . .

واقعة .....

أثناء المعرض ، دخل نائب رئيس الكنيست على قاعة العرض فى حيفا ؛ وقد انتابته حالة من الهياج ، فحطم بعض اللوحات ، وصاحبه فى حملة تحطيم وتمزيق اللوحات نفر غير قليل من جماعة «كهانا» .

ملحوظة .....

اللوحات الممزقة والمحطمة لفنانين اسرائيليين فقط ، . . إنها المرة الأولى لوقوف الفنان الإسرائيلى فى مواجهة القوى الفاشية الكامنة ـ والمستترة ـ فى هيكل نظامه .

رجع التداعيات .....

أما نحن ؛ فإذا أردنا إقامة معرض فى القدس أو حيفا أورام الله . . . . ألخ ، من ذا الذى يصرح لنا بإقامته ؟ . . ما هى الجهة التى تتبنى فكرته ؟ . . كيف نحصل على أبسط الإمكانيات ؟ . . نحن بالداخل نعيش الحصار ، الوجود فى أرضنا هام وضرورى ؛ فإذا أراد المغتصب انتشال الأرض كلية فليزهق أرواحنا أولاً ، ليتخلص من مقاومتنا . . لن نحمل الوطن حقيبة فى اليد لنتنزه بين العواصم ، فمن السهل انتزاع الحقيبة ممن انتزع عن وطنه .

هل يحق لى رفض فنان اسرائيلى يؤيد حق الشعب الفلسطينى فى إقامة دولته الفلسطينية على كامل أرضه ؟ . . . . السلطات الإسرائيلية ترفض أن يلعب طفل بطائرة ورقية مرسوم عليها العلم الفلسطينى ، هم يرفضون احتفاظ الذاكرة بالموروث الفلسطينى ؛ حتى ولو كان علماً على طائرة ورقية .

حكاية جانبية .....

سجن الفنان «فتحى غبن» بوساطة السلطات الإسرائيلية ، فشنت رئيسة رابطة الفنانين بالقدس الغربية حملة ضخمة للتضامن مع الفنان ، وذهبت مع الفنانين الإسرائيليين التقدميين إلى أسرته ، قدموا لهم الهدايا والألوان ، . . . . واعترضوا على قرار الإعتقال ، . . كانت النتيجة أن خرج الفنان «فتحى غبن» قبل إنتهاء فترة اعتقاله بثلاثة أشهر .

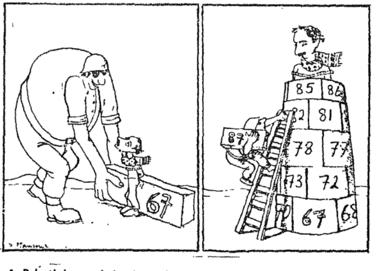
استطراد .....

نحن نعمل كرابطة فنانين تشكيليين منذ عام ١٩٧٤ ، قبل ذلك كنا ـ ومنذ عام ١٩٦٧ ـ نعرض أعمالنا بسهولة ويسر ، . . . . عام ١٩٧٨ انتبهت السلطات لدور الرابطة فحاصرتنا من خلال عدة اجراءات قمعية ، أهمها إحياء قانون اختفى منذ فترة الانتداب البريطانى . . كان القانون يعتبر اللوحة منشوراً سياسياً ؛ ويجب أخذ موافقة الرقابة عليه قبل عرضه ، وبالتالى يحق لهم مصادرة أى عمل ، . . وبالفعل . . تم مصادرة الكثير من الأعمال ، سواء كانت ملصقات مطبوعة أو لوحات زيتية أو كروتاً ، لا فرق لديهم بين عرضها بالمحلات العامة أو لدى أشخاص الفنانين أنفسهم .

حدث ويحدث .....

فى رام الله ؛ بجاليرى ٧٩ ؛ دخلوا على معرض الفنان «محمد حمودة» وصادروا له خمس لوحات .

كان الفنان «كامل المغنى» يصور لوحاته بالشارع حين مرت دورية إسرائيلية وصادرت لوحاته . . . . . أى جندى اسرائيلى يمكنه تنصيب نفسه رقيباً ؛ ويصادر ما يعن له من أعمال فنية . . . . ويمكن للسلطات أن تدخل منزل الفنان ـ دون إذن



A Palestinian artist's view of the 20th anniversary for the Israeli occupation of the West Bank and Gaza Strip.

● كاريكاتير للفنان الفلسطينى سليمان منصور●

أو تصريح ـ وتصادر أعماله ، وتعتقله على أفكاره لخلق جو نفسى غير مناسب ولا يتلاءم مع طبيعة إنجاز العمل الفنى . . لقد نهبوا واستباحوا كل شىء ، بما فى ذلك هويتنا ، وزرعوا فينا الخوف منهم ، لكننا ـ ولأجل معيشتنا ـ ارتبطنا بهم . . إنها علاقة معقدة جداً .

بوح .....

فى ظل الظروف الراهنة أرثى للفنانين العرب حالهم فى كل موقع ، . . لكننى أشعر بامتياز حرمت منه دونهم ؛ ألا وهو المكان ، . . نعم المكان . . فلكل مجموعة فنية مكان ما ، رابطة ، جمعية ، نقابة ، اتيلية . . . ألخ . . . . . أما الرابطة الفلسطينية فلا مكان لها ، . . فقد بحثنا عن مكان ولا مجيب ، . . . . و «البيت الفلسطينى القديم» الذى وجدناه مصادفة ـ يزيد عمره عن الاربعمائة عام ـ ويريد أصحابه التخلص منه ، هو مناسب لنا تماماً ؛ لكننا لا نستطيع الحصول عليه لضيق ذات اليد ، . . نريد إنشاء مكتبة فنية متواضعة ؛ وإقامة ورشة طباعة عادية لعمل مستنسخات لإنتشار أعمالنا الفنية ، ولهذا تعد قضية الحصول على مقر قضية جوهرية ، . . . . . كلام بينى وبينك ، . . يستطيع أى أمير من أمراء الرحة فى الوطن العربى من المحيط إلى الخليج أن يوفر ثمن هدية من هداياه الرخيصة المتواضعة فى لياليه النفيسة الرائعة ؛ لكى نحصل بأقل من نصف ثمن الهدية على المقر والمكتبة والورشة ، وما نحلم به .

عود على بدء .....

دورى كفنان يتزايد بوجودى فى الأرض . . أرصد ما حولى . . أرسم فأعبر عن مشاعر شعبى ، وهنا يتفاعل شعبى مع أعمالى . . . . . . حينما رسمت لوحة «فتاة الأرض فى يوم الأرض» قالت بعض الصحف : إنها أشبه بالمنشور السياسى ، وأقول : إننا نحارب ، نحاول تبسيط قضايانا ، لطرحها فى صورتها الأولية . . العدو يبنى المستوطنات حول كل مدينة لمحاولة ألغاء التواصل بين أفراد التجمع الفلسطينى والتجمع المجاور له ، . . وقد تواصلنا بالأعمال الفنية ، بالملصقات والكروت أقمنا جسر تواصل ثقافى ووجدانى ضد محاولات تقسيم وتفسيخ شعبنا .



تكرار .....

كانت صورة الفنان الفلسطينى فى أذهان الإسرائيليين العاديين لا تتعدى صورة البائس المغلوب على أمره ؛ القانع المستكين ، يذهب إلى عمله ، ويعود إلى منزله لممارس غريزته منجباً الأبناء ، الشخص الفلسطينى فى ذهن الإسرائيلى معادٍ تماماً للثقافة والعلم ، ولكننا من خلال المعرض ؛ وما صاحبه من لقاءات ثقافية وندوات استطعنا مشاهدة حجم الدهشة المرسوم على وجوه الإسرائيليين ، هى دهشة تفوق ما رسخته الدعاية الإعلامية التى حاصرتنا وأقامت الأسوار من حولنا .

التحول .....

نكون . . أو لا نكون ؟ . . لم يكن السؤال الوحيد ، . . عشنا الواقع ونحن نسلك أسلوباً يقترب من مسح الظواهر المرئية للعين المجردة ؛ دون الغوص فى الأغوار والأعماق ، . . كنا كالسائحين . . رسمنا الحدود الخارجية ، . . . . . وبعد فترة ـ غير قصيرة ـ من الرسم ؛ اكتشفنا أننا نرسم وكأننا خارج الوطن ؛ ننادى . . ، ونطالب . ، ونشجب ؛ تماماً كالآخرين ، ولما تنبهنا إلى فداحة ما نفعل أعدنا حساباتنا . . كان الخطأ فينا ، تبنينا شعارات وافدة ، فرسمنا من الخارج ، رسمنا ما نسمع به ؛ بعيدين عن الواقع المعاش ، . . فقررنا أن نبدأ بموضوعات حية وواقعية ، وتجارب حقيقية أصيلة ؛ فصار موضوعنا الأساسى هو القرية الفلسطينية ، . . كل فنان يقوم بتسجيل عشرة أعمال خلال سنة ، ثم نجتمع لإقامة معرض ، وهكذا لفتنا الإنتباه إلى أهمية الحفاظ على كل ما هو فلسطينى خوفاً عليه من الإهمال أو النسيان أو السرقة والضياع . . . . صار لأعمالنا «روح» .

وتوافق ـ بعد تحولنا مباشرة ـ ضغط السلطات علينا بشتى السبل والوسائل ، فتحولنا إلى باحثين نسجل تراثنا الفلسطينى «الأزياء» . . سجلنا حوالى أربعمائة وحدة من جملة وحدات تزيد عن الألفين ، . . وأقوم الآن مع الزميل الفنان «نبيل عنانى» بتسجيل «البيت الشعبى الفلسطينى» امتداداً للإهتمام بالواقع ؛ فنرصد البناء ؛ التقسيمات ، التأثيرات الإقتصادية ، والخامات المستخدمة ، ومن هنا نتعرف على تكوين القرية الفلسطينية ككل .

هامش أخير .....

التطريز الفلسطينى أصبح نوعاً من الهوية للفنان التشكيلى الفلسطينى ، إنه ملىء بالتكوينات الفنية الغنية ؛ عميقة الجذور ؛ ومبنية على معتقدات قديمة راسخة تمثل «لب» الإنسان الفلسطينى .

●●●

◆ تحية إلى الانسان الفلسطينى فى الأرض الفلسطينية ، وتحية إلى الفنانين التشكيليين منهم وأخص على سبيل الذكر لا الحصر كلا من :

الفنان تيسير بركات ، الفنان خضر أبو احمد ، الفنان نبيل عنانى ، الفنان ناصر السومى ، الفنان كمال بُلاطه ، الفنان كريم دباح ، الفنان كميل حنو ، الفنان فتحى غبن ، الفنان داود حايك ، الفنان إبراهيم حجازى ، الفنان خليل ريّان ، الفنان تيسير شرف ، الفنان فلاديمير تمارى ، الفنان عدنان الزبيدى ، الفنانة فيرا تمارى ، الفنانة سعاد نصر ، الفنان محمد حمودة ، الفنان كامل المغنى ◆

انظر صور الموضوع
الصفحات ١١٣ : ١١٦

من الشعر الفلسطيني المعاصر :

انتقام الشنفرى

النشيد العاشر

سميح القاسم

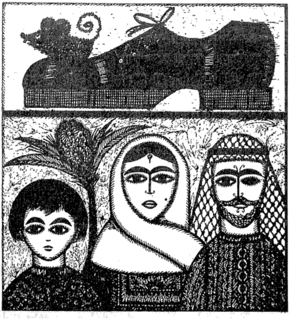
فجأة يتوقف بث الإذاعات/ينطفىء التلفزيون/يصرخ فى بحة الموت صوت ولا حنجرة/أهى قنبلة يدوية ؟/ المذيعون فى فرح غامر/يعلن الصوت للعالم السادر : ألقى الانتربول القبض على ارهابى بدوى يحمل باسبورتاً لا شك مزوَّر ويجوب الدول الحرة مقتنصاً أصحاب صناعات الطيران الحربى وأرباب البورصة والفيزياء النووية ، مدعياً أن الله تعالى أو كله بالثأر لأطفال نسفوا فى شىء يدعى تل الزعتر .

يشتم عالمنا الحر ويجرؤ أن يرسم خارطة العالم باللون الأحمر عُقدت محكمة الميدان وصدر الحكم باعدام الارهابى القاتل رمياً بالغربة والحزن . ووفق القانون الدولى اتيح له أن يوصى قال :

لا تقبرونى ! غاية الشِّح ذرى المقابرِ
وانني لذو جدى ، مقتبلى وآخِرَى
فخلِّفونى . . واهنأى باليسر « أم عامر »

ويرى علماء السايكولوجى أن الإرهابى أصيب بحس فى العقل وفى الروح ، ولكن الديمقراطية تكفل تنفيذ وصيته بالنص وبالحرف . وبعد الاعدام قذفنا بالجثة فى ميدان الحرية حتى يعتبر عبيد الأرض . ابتهجت بالجثة قطط الأحياء الشعبية وكلاب البوليس وعشاق التصوير الفوتوغرافى . . . نثرنا ملء جهات الأرض عظام الإرهاب القادم من بيد الشرق على أجنحة البرق . .

● للفنان الفلسطيني برهان كركوتلي ●



فجأة يتوقف بث الاذاعات/ينطفىء التلفزيون/يصرخ فى بحة الموت صوت ولا حنجرة/أهى ماسورة البندقية ؟/ أهى قنبلة يدوية ؟ .

المذيعون فى غضب غامر/يعلن الصوت فى العالم الثائر :

يؤسفنا أن نعلن للأمم المتحضرة الحرة والأمم الجاهلة العبدة ، والأمم المبهورة بين العتمة والنور . أن رئيس الكهان الأسمى ، سيدنا المحبوب تمشى فى الفجر سعيداً بين ورود حديقته ، فارتطم بجمجمة سائبة طرحته على الأرض مدمى مشتعلاً بعذاب جهنم . هرعت سيارات الشرطة والاسعاف ونقل على الفور إلى مستشفى البحرية وهناك اتضح لنا أن الجمجمة مسممة بالفكر الثورى فلم يعتم سيدنا أن مات شهيداً للبنك وللبورصة والطيران الحربى . واتضح لنا ان الجمجمة تعود إلى أرهابى بدوى جاء من الشرق على أجنحة البرق

من ديوان « جهات الروح »
طبعة ثانية ـ اغسطس ١٩٨٤
دار صامد للدراسات والنشر

الغناء البكاء ..

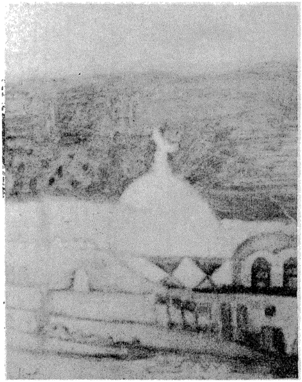
أحمد حسين

غنائى لعينيك يعنى البكاءَ
غنائى لعينيك يعنى السفرَ
وجدتك فى الحزنِ
لا تبرحيه
فمنه المواعيدُ
منه السحاب
ومنه المطر
ومنه التراب الذى صار دمعاً
بعينىّ
خبّأت أين الشجر ؟
وجدتك فى الحزن
طال اللقاءُ
ثلاثين بُعداً
ثلاثين سبياً
ثلاثين عارْ
وجدتك بين انصرافى ووجهى :
أمامى انتظار
وخلفى انتظار
تعلقت من نظرتى ، التففتُ
على غصن لوز كشعر امرأة
متى تطلقينى أصر منك شيئاً
فسبحان وجهكِ
سبحان صدرك

سبحان حضنك ، ما أدفأه
تعلّمتنى !
كيف دار الزمان
فصرت أنا النقشُ ، أنت الحجر
وكنت كما تعلمين ـ المغنّ

وكنتُ . . .
ولكن لماذا تظنين أنى بكيتُ
قديماً . . قديماً
فهل تسبق الكلماتُ الصورْ
إذا فاسمعينى ، اسمعينى
غناءً يعرّشُ فوق الدروب
إذا ما تذكرت صوتى . . انهمر
أنا الحب ، لن تفقدينى
وفيك تراب
وحول « اريحا » شجر ◆

« مجلة البيادر »العدد السابع ١٩٧٧



● لوحة للفنان الفلسطينى تيسير بركات●

حين تعدم آخر علامة استفهام

عبد الناصر صالح

ـ ١ ـ

تعودين فى ليلة العرس مثقلة بالندى
نجمة غائمة
توارت وراء السحاب/الرياحين تورق فى راحتيك المسيرة
كان الظلام يغطى مشارف جسمى الجديبة
كان الظلام/الظلام
وكانت ، شموع كثيرة

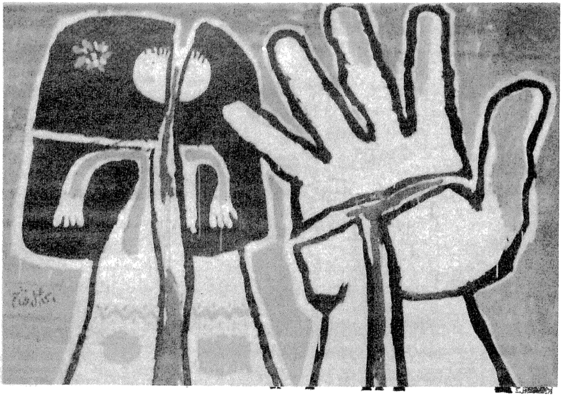
ـ ٢ ـ

دم يستريح على ساعدىّ وينذر بالموت/
ها أنت عذراء تأتين
ما مسك الليل
أو عارضتك التجاريح/
ها أنت عذراء/عذراء
طفت البلاد الرخيصة
ما رافقتك المزامير أو ساندتك المشاعل
كنت البلاد الكبيرة ،
تصهل من مقلتيك الخيول
ويزأر من أفقك الوجد
كنت البيارق ترقص الليل/والقدر المستباح

ـ ٣ ـ

تعودين فى ليلة العرس
ثم يغنيك حزنى
يغنيك من عاهدوا البحر/

● لوحة للفنان الفلسطينى اسماعيل فتاح الترك ●



والطرق المستجيرة
ها أنت تنجذبين إلى الأرض مثلى
ويغمرك هذا التراب المعفر فى ساحة الموت
مازلت تنجذبين /
يسبقك الظل والأمسيات المثيرة
تجودين بالحلم والجسد المستريح / المثابر
ها أنت عذراء فى شفتيك الرصاص
وفى وجنتيك البيادر
ها أنت عذراء ، أهتف
عذراء
عذراء
عذراء
لست الجمود المماطل أو خطبة العيد
عذراء / لست التباطؤ فى الرفض
أنت التحدى الجماعى ، والانتفاضة أنت
البلاد الكبيرة

- ٤ -

تعودين فى ليلة العرس
مشحونة بالتواعد
كم كنت أنثى على شفتيك ابتسامة
وينضح منك الغياب
المراحل تنضح منك
المعاناة كانت عسيرة
ووسط الزحام توافد ظلك لى كالمتاريس
ظلك لى يتوافد /
ظلك فى يقظتى يتصاعد
فى غفوتى /
فى انتحارى
وأشتاق وسط الزحام إليك
الهجير ترقرق فى جبهتى
فى جفونى
وألهث مثل الذبيح الذى شردته المقاطع
ألهث وسط الزحام الفجائى /
ألهث
ألهث
يعصرنى الشوق
ينقذنى الشوق من عقد الأمس /
آه
تعودين
انى تكاملت فى الرفض / فى الحزن
فى الاعتناق الطويل ◆

مجلة البيادر العدد ٥ ، ٦ سنة ١٩٧٩

قصيدة

محمد حسيب القاضى

نرجس يتناقض من نرجس
قبلــه نقطـــة
شمعة تتأمل فى حائط ظلها
وتمثلــه
بعـــدها دمعـــة
طائر فائض عن حديقته وفضاء نشيده
هل يُعدُّ مخداته تعبى ،
وشراشفه البيض حتى أنام قليلاً
نوم حبة زيتونة فى شتاء بعيد
أضاع رسائلنا فى بريده
هل أنام قليلاً ، أم انى لابد أن أوقظ النوم
مـــن نومـــه
والطريق طويل إلى من أحب
طـــويـــل ، طـــويـــل
وأمى تفتش عن دمعة فى تجاعيدها كى تبرهن لى
أنها لا تزال كما هى أمى
فأىُّ أصابع ثليجّية ضيقة
فـــى هـــواء المودّة
أى صوت لماء على حجرٍ ساقط فى عراء النهار
ولمـــا يصـــل بعـــد
أى غصـــونٍ مُعـــدّة
لهبوبٍ كثير ، ووقت قصير وهذا الصهيل المقدّد
أيُّـــى . . وأبـــى
نقطةٌ .
أولُ السطر نرجسْ
آخر السطر ماءٌ وبينهما قاتل واقف بمسدس
شمعةٌ لا تزال بها دمعة واحدة
لصباح بعيدٍ على نافذة
فى بلادى البعيدة
طلقةٌ ،
سوف أكمل هذى القصيدة .



● تعاشيق فلسطينية ● للفنان تيسير شرف●

طائر عنقاء أم زهرة بريه

مروان محمد برزق

خرجوا من جذع الشجرة
حتى لو قطعوها
إربًا إربًا
يوشع بن نون
قال لياهوذا الإسخريوطى
برحوا صورَ وصيدا
ركبوا السفنَ
إلى جهةٍ مجهولة
دفنوا قتلاهم
عادوا فجأة
وتدلُ عليهم

أجران القمح اللاتى جلبوها
من « وادى عربة »
وأباريقِ الزيتِ
من « كَفَّارْ كَنَّا »
وبنفس الكوفيات
اللاتى ارتحلوا فيها
دخلوا من مرفأ « صيدا »
طوبى لكم طوبى
يا من ترتحلون على السفنِ
لمنفى أعداء الرب
« يابوتاسى » البحر الميت
يمسحُ وشمَ الأسرِ
عن المسبية
ياكوة فجر
طلت من زنزانة

فيها عينا مضطهد
بشوارع « غزة »
« وأسدود » « ويافا »
ياغرباء مواجع « صبرا شاتيلا »
.. واحلَ لكم لحم الموتى
إن الجيش الهولاكى
سيسمل عينَ الطفلِ
ويجدعُ كل أنوف النسوة
خرجوامن جذع الشجرة
حتى سفح الجبل الشرقى
إلى الطرق المترامية
بشطرى « سلْفيت وعرَّابة »
من غورِ « أريحا »
مكثوا فى « الرملةِ » بُرهة
وانطلقوا من « ترشيحا » ◆



● اللون الفلسطينى ● للشهيد غسان كنفانى ●

(هوامش)

(١)يوشع بن نون : نبي من بنى اسرائيل
(٢)ياهوذا الإسخريوطى : احد الدعاة الذين ارتدوا على السيد المسيح :
(٣)وادى عربة : من الاجزاء التى تقع فى صحراء النقب :
(٤)كفار كنا : من قرى الشمال الفلسطينى التى تشتهر بحدائق الرمان وكروم الزيتون
(٥)سلفيت وعرابة : قرى من الضفة الغربية لنهر الأردن :
غور أريحا : نسبة الى مدينة اريحا الفلسطينية التى تقع على حد روافد النهر المذكور :
(٦)ترشيحا : مدينة فى اقصى الشمال المحاذى للبنان

دراسة

فى ذكرى مرور ٨٠٠ سنة على تحرير زهرة المدائن

صلاح الدين وتحرير القدس

د. محمد عمارة

الجمعة ٢ أكتوبر عام ١١٨٧م . . (٢٧ رجب عام ٥٨٣ هـ)

كان صلاح الدين الأيوبى يجلس على ربوة تطل على القدس العربية ، بينما جموع الصليبيين اللاتين يرحلون مهزومين عن المدينة ، يمرون من تحت ذراعيه . هذه الجموع التى خدعتها أطماع أمراء الاقطاع الذين قادوا أولى موجات الاستعمار الأوروبى الى الشرق العربى متخفين فى ظل الصليب .

الحكاية القديمة تتجدد . .

الاسرائيليون يطبقون الظلام الان على القدس يمدون للاستعمار الجديد جسوراً الى الشرق العربى . لكن القدس سوف تعود اذا ما أدركنا كل المغزى من الحكاية القديمة . الحكاية التى تتجدد ذكراها هذه الأيام .

لم تتبدل استراتيجية المكان فالذى حرر القدس قديما وحدة جادة ربطت ما بين الجبهتين الشرقية والغربية .

لم تتبدل ادوار التاريخ . كانت مصر هى مفتاح المشكلة وأمل الموقف .

* * *

ابتداء من العقد الثالث للقرن الثانى عشر الميلادى رسخ فى يقين العرب المسلمين أن الوظيفة الأولى « لمملكة أورشليم » الصليبية إنما هى فصم عرى وحدة العرب والحيلولة دون قيامها ، والسعى إلى تحويل الأرض المقدسة إلى منطلق يحكم منه أمراء الاقطاع اللاتين الأنحاء المختلفة للعالم العربى .

ومنذ ذلك التاريخ ، وبعد سلسلة من المحاولات الحربية الصليبية ضد مصر ، رسخ يقين العرب والمسلمين أيضاً أن تحرير الأرض المقدسة أنما هى مهمة مصر التى ينظر اليها الصليبيون باعتبارها المفتاح الذى يكمل سيطرتهم على الأرض العربية كلها . .

ومن هذا اليقين العربى أصبحت قضية تحرير القدس ، التى ترمز لتحرير فلسطين ، هى القضية الأولى والأساسية لكل أنظمة الحكم العربية فى ذلك الحين . . بل لقد كانت هذه القضية ، قبل غيرها ، هى المحرك لكل التغييرات السياسية والعسكرية التى رفعت إلى قمة السلطة فى العراق الدولة « الزنكية » التى أخذت جيوشها فى التقدم شرقاً وشمالاً ، مكونة الجبهة الشرقية والشمالية فى المعركة الفاصلة المنتظرة مع الصليبيين . .

(الجبهة الشرقية والجبهة الغربية)

وعندما قامت الدولة الأيوبية فى مصر على أنقاض الضعف والتحلل الذى أصاب الخلافة الفاطمية ، ودبت الحياة والقوة إلى الجبهة الغربية من جبهات المعركة ، كان الشرط الضرورى للنصر هو الالتحام العضوى بين هذه الجبهات ، وذلك حتى يحيط العرب والمسلمون بهذا الكيان الصليبى الغريب المزروع فى جسدهم ، والذى جاء من أوروبا عبر البحر المتوسط متسللاً من ساحله الشرقى ، إلى داخل البلاد وكانت هذه المهمة التى قام بها وقاد معاركها البطل العربى صلاح الدين الأيوبى .

ففى العام التالى لقيام الدولة الأيوبية بدأ صلاح الدين الزحف على جنوب فلسطين حتى يمهد الطريق البرى الذى يصل الشرق بالغرب ، لا خدمة للتجارة وحدها ، ولا تأميناً ، لقوافل الحج فقط ، وإنما ، أساساً وبالدرجة الأولى ، لإقامة طريق الجبهة القتالية الموحدة من حول الصليبيين ، وكان حصن « الكرك » الصليبى بجنوب فلسطين ، يحكمه « ريجنالد » أشرس وأعتى أمراء الصليبيين وقد تعرض هذا الحصن المنيع لأربع غزوات من صلاح الدين .

وقبل الاستيلاء على قلعته فى الغزوة الأخيرة كان الاسطول المصرى قد حقق انتصاراً بحرياً ضد الأسطول الصليبى فى البحر الأحمر سنة ١١٨٢ م عندما قاد « حسام الدين لؤلؤة الحاجب » « متولى الاسطول بمصر » هذه المعركة ، ففك حصار الصليبيين لحصن العقبة « أيلة » ، وميناء « عيذاب » ، وأجهض محاولة الصليبيين لتدمير الأماكن المقدسة الاسلامية فى أرض الحجاز .

وفى الحقيقة فإن الشعراء الذين عاصروا هذه الاحداث ، والذين أرخوا لتطوراتها وتغيراتها ومعاركها ، التزموا مبدأ التذكير

بالقدس وتحريرها ، والحديث عن مقدساتها وضرورة تطهيرها ، وهو موقف ينفى عن العقل العربى والطبيعة العربية ما يرميها به المغرضون من تهم « الفوران الوقتى الذى يعقبه الخمود والنسيان » ، ويؤكد القدرة العربية على الصمود النفسى ، بل والغليان الدائم والمستمر حتى يتحقق النصر فى المعارك الهامة والمصيرية . .

بل إن هؤلاء الشعراء لم يتركوا المناسبات الخاصة والشخصية ، دون أن تكون مقاماً لحديثهم عن تحرير القدس وتطهيرها من دنس الصليبيين ، وعندما ذهب الشاعر « العماد الكاتب » إلى صلاح الدين ليعزيه فى وفاة عمه . . لم ينس الشاعر فى سياق هذا العزاء أن يعيد التذكير بالقدس داعياً إلى عدم إهمالها وتجهيز العدة لفتحها من جديد .
فيقول :

فصبوا على الإفرنج سوط عذابها
بأن تقسموا ما بينها القتل والأسرا
ولا تهملوا البيت المقدس ، واعزموا
على فتحه غازين ، وافترعوا البكرا

وعندما يهنئه بتحرير « غزة » يذكره بالقدس ، فتحريرها فتح لباب تحرر الشام كله من يد الغاصبين ، فيقول :

غزوا عقر دار المشركين « بغزة »
جهارا ، وطرف الشرك خزيان مطرق
وهيجت للبيت المقدس لوعة
يطول بها منه إليك التشوق
هو البيت أن تفتحه ، والله فاعل
فما بعده باب من الشام مغلق

كانت القدس إذن هى القضية التى اجتمعت من حولها أهداف الكلمة كما اجتمعت من حولها الإمارات والولايات وكل المذاهب والفرق والاتجاهات . . . وأصبح تحرير القدس — هو طريق الوحدة للعرب .

كانت القدس إذن هى محور النكبة التى ألمت بالعرب والتى أثارت من حولها مشاعر كل الناس حتى « المنجمون » حولوا صناعتهم فى ذلك العصر إلى عوامل تثير فى الحكام الإحساس بالخطر الصليبى وضرورة قهره ، وتقيس مدى صلابتهم بمدى ما سيبذلونه فى سبيل تحريرها ، ويأتى موكب المنجمون إلى صلاح الدين ليقولوا له : إن « نجمك » يخبر أنك ستدخل القدس ، ولكن بعد أن تفقد إحدى عينيك فى القتال ، فيجيبهم القائد البطل بقوله : « قد رضيت بأن أعمى وأدخل المدينة » !! . .

وعندما غدر الصليبيون المسيطرون على حصن « الكرك » بالهدنة المعقودة بينهم وبين صلاح الدين ، وأغاروا على القوافل العربية ، وجاهروا بالاستعداد للزحف على مقدسات المسلمين فى الحجاز ، واتت صلاح الدين الفرصة المرتقبة لاجتثاث جذورهم من قلب فلسطين . . وشرع فى السير نحو المعركة الكبرى ، معركة تحرير القدس ، عبر معارك عدة كان من أشهرها وأكثرها حسماً معركة « حطين » .

وصولا إلى أسوار المدينة المقدسة

وبعد النصر فى « حطين » جلس صلاح الدين فى خيمته . . حيث جاءوا اليه بكبار الأسرى : الملك ، والأمراء ، والقواد . . وأجلس الملك إلى جواره ، وكان الجميع يرتعدون من الخوف ويلهثون من العطش الذى سببه القتال والحر الشديد . .

كانت تتداعى إلى ذاكرة الاسرى من القادة والامراء صور المجازر التى صنعها آباؤهم ، بالمسلمين عندما فتحوا هذه البلاد ، لم يكونوا ينتظرون أقل مما صنعوه بأهلها منذ حلوا بها غزاة منتصرين . . ولكن صلاح الدين لم يقتل من أسراهم البالغين ثلاثين الفاً سوى ٢٠٠ من فرسان المعبد والفرسان الاسبتارية ، والذين جعلوا من سفك دماء العرب والمسلمين عبادة ورهبانية يتقربون بها إلى الله ! . . ومن ثم خيرهم السلطان بين الخروج عن هذا النهج الغريب والشاذ ، والدخول فى الإسلام ، وبين حد السيف ، منعاً لا ستمرار هذه الجريمة اللا إنسانية التى ترتكب باسم الله . . فما أسلم منهم « إلا آحاد ، حسن إسلامهم » وقتل منهم الباقين . .

وفى اليوم التالى لذلك النصر ، الاحد ٤ يوليو ، استولى العرب على قلعة طبرية ، وبعد أربعة أيام فتحوا عكا ، وأخذ الجيش المنتصر يجوب ما حول القدس من قرى ومدن فلسطين غازياً وفاتحاً ومنتصراً وصولا إلى أسوار المدينة المقدسة .

فى يوم الأحد ٢٠ سبتمبر سنة ١١٨٧م وصل جيش صلاح الدين إلى أسوار المدينة المقدسة ، وأحاط بالجانب الغربى من أسوارها ، وعسكر فى نفس المكان الذى فتحها منه الصليبيون فى ١٠٩٩ م . . وشرع فى تقصى الحقائق وجمع المعلومات عن دفاع المدينة وتحصيناتها وقوة أبراجها ، وتعداد القوات المواجهة لجيشه خلف الاسوار . . وبعد أيام قضاها فى الاستعداد ، والدراسة ، وجمع المعلومات . . وتخللتها بعض المناوشات المتبادلة بين الطرفين ، قرر الانتقال من جانب المدينة الغربى إلى جانبها الشمالى . . وأنجز ذلك العمل فى يوم الجمعة ٢٥ سبتمبر ، بعد خمسة أيام من بدء الحصار . .

وقبل أن يبدأ القائد العربى وجيشه الأعمال الحربية الكبيرة ، كان يفكر كثيراً فى الأماكن المقدسة خلف هذا السور الذى يقف أمامه ، وفى آثار القتال والتدمير على هذه المقدسات التى تجلها الأديان الثلاثة وتقدسها البشرية جمعاء . . وقرر السلطان القائد ، صاحب الجيش المنتصر ، أن يبعد من ذهنه وقلبه رغبات الانتقام من صنيع اللاتين الصليبيين بآبائه وأجداده ، وأهل جنسه ودينه ، وأن يجعل للحضارة والمدنية والقدسية الغلبة فى هذا الحوار والصراع ، وأن يعرض على المحتلين فيها تسليمها له ، فبعث إليهم رسولاً من قبله يبلغهم هذه الرغبة ، ويقول لهم على لسانه : إننى مثلكم ، أقدس هذه المدينة ، وأعرف أنها بيت الله ، وأنا لم آت إلى هنا كى أدنس قداستها بسفك الدماء ، فاذا سلمتموها لى فإننى أخصص لكم « قسماً من خزائنى » وأمنحكم من الارض « بمقدار ما أنتم تستطيعون أن تقوموا بأعمالها » . .

وانتظر جوابهم على هذا العرض من عروض الأمان والتعويض والسلام . . ولكن الصليبيين الذين كانوا قد جمعوا فى المدينة ٦٠٫٠٠٠ من الفرسان والمقاتلين ركبوا خيلهم ، وعقدوا اجتماع مشورتهم ، وقرروا رفض عرض صلاح الدين . .



وشرع بعض خيالتهم وفرسانهم فى مبادأة الجيش العربى بالمناوشة والاستفزاز . . وجاء فى رسالتهم الجوابية إلى صلاح الدين : « إننا لا نقدر أن نسلمك مدينة قدمات فيها إلهنا بالجسد ، وبأكثر من ذلك نحن لا نقدر أن نبيعها » .

الصليبيون يفرضون المعركة

لم يكن أمام صلاح الدين سوى القتال وفى يوم السبت ٢٦ سبتمبر نصب العرب « المنجنيقات » على المرتفعات لترسل قذائفها من فوق الأسوار ، وعبر هذه الأسوار . . وفى الوقت الذى شرع فيه « النقابون » فى اختيار انسب الاماكن فى سور المدينة لنقبها ، كان القتال اليومى يدور بين العرب وبين الصليبيين . .

وشهدت أسوار المدينة وأطرافها الدوريات الليلية تخرج من الجانبين لجمع المعلومات ، وللرصد ، وللقتال ، وسجلت ليالى الحصار عمليات قتالية فردية انتحارية قام بها فرسان من الجانبين . .

وعندما كان يأتى الليل ، كان الصليبيون يظلمون المدينة ، ويسدلون الستائر على المصابيح والنوافذ والقناديل حتى يحجبوا عن المسلمين رؤية التحركات والتحصينات . . وبلغة المؤرخين الادباء الذين شهدوا المعركة ، فانهم قد « ستروا بظلمات الستائر وجوه الانوار » ؟!

واختار الصليبيون لقيادتهم فى هذه المعركة الفاصلة القائد « باليان ده ابالين » ، أحد القادة القلائل الذين تمكنوا من الهرب فى معركة « حطين » .

وأمد البطريرك القائد « باليان » بما يحتاج إليه الاستعداد الحربى ، حتى لقد جمع له سبائك الذهب والفضة ، ونزع له زينة الكنائس ، بما فى ذلك الذهب والفضة التى زين بهما قبر المسيح ، فضربت عملة يستعينون بها على أمور القتال ؟ ! . .

وعندما اتسع عمل « النقابين » ، فى جيش صلاح الدين ، بسور المدينة المحاصرة وبلغت المساحة التى جرى فيها « النقب » من « باب يوشافاط إلى حد باب القديس استفانوس » ، حسب الاسماء الصليبية ، وفى المكان المعروف « بوادى جهنم » ، حسب تسميات المؤرخين المسلمين الذين شهدوا هذه الاحداث . . وعندما أصبح المسلمون على وشك الاقتحام لهذه الاسوار والانتشار بالمدينة ، والاكتساح لخنادقها وتحصيناتها ومتاريسها . . عم الفزع سكانها اللاتينيين . . وشهدت شوارعها رجال « الاكليروس » يطوفون بها ، ومن خلفهم الجماهير اللاتينية وقد ألقت سلاحها الذى كانت تستعمله وتحارب به ، واستعاضت عنه بالتضرع والبكاء !



وعند ذلك عقد الصليبيون مجلس مشورتهم ، وقرروا طلب الامان من صلاح الدين فى نظير التسليم . .

عبر « باليان » أسوار المدينة ، بعد أن أذن له الجند العرب بذلك ، ودخل خيمة صلاح الدين ، وطلب الامان لجيشه ولسكان المدينة اللاتينيين . . وتذكر صلاح الدين عرضه الاول عليهم ، ورفضهم له ، فرفض أن يعطيهم الامان .

وقال « لباليان » ، كما اخذتم هذه المدينة بالسيف ، فلابد لى من أن أستردها بالسيف ، وسوف أبيد الرجال واستولى على الأموال .

وعاد « باليان » إلى قومه ، عبر السور ، بجواب صلاح الدين . . ولكنهم طلبوا منه العودة ثانية ، والإلحاح فى طلب الأمان . . فعاد من جديد « ومارس كل ما أمكنه » فى هذا الصدد . . وأمام إصرار صلاح الدين على أخذ المدينة بالسيف ، اضطر القائد الصليبى أن يكشف مخططهم الذى اتفقوا عليه .

قال للسلطان . . . « إننا إذا يئسنا من النجاة من سيوف جندك فإننا سنهدم المعبد ، والقصر الملوكى ، وننقض حجارتها حتى الأساسات » !

وسنحرق الأمتعة والنفائس والكنوز والأموال الموجودة فى خزائن المدينة » !

ــ وسنهدم جامع عمر . والصخرة المقدسة ، اللذين هما موضوع ديانتك ! .

ــ وسنقتل ما لدينا من أسرى المسلمين المحبوسين فى سجون المدينة منذ سنوات ، وعددهم خمسة آلاف أسير . !

ــ وسنذبح نساءنا وأولادنا بأيدينا حتى لا يقعوا فى أسر المسلمين . !

ــ وبعد أن تصير المدينة المقدسة « كيمانا من الرديم ومدفناً واسعاً » سنخرج للقتال ، فنقاتل قتال اليائس من الحياة ، الذى لا أمل لديه فى النجاة ، ونحن ستون ألف مقاتل ، لن يفنى أحد منا حتى يقتل واحداً من جنودك . . فامنحنا الأمان نسلمك المدينة دون أن يمسسها أحد من الطرفين بسوء ! . .

وأثبتت الوقائع والأحداث أصالة « الموقف الحضارى » لصلاح الدين ، وعمق « النزعات الإنسانية » لديه .

لقد رأى أن كثرة الدماء التى تسيل من الصليبيين تحرك المزيد من الأحقاد فى أوربا ، فتمد فى عمر هذا الصراع الدامى الذى شنه الغرب على الشرق مستخدماً الصليب والمسيحية زوراً وبهتاناً لستر السلب والنهب والاستعمار والاستيطان . .

شهدت خيمته مؤتمراً للمشورة ضم الأمراء والعلماء والقواد ، واتفقوا فى النهاية على تسلم المدينة صلحاً ، على أن يرحل منها كل اللاتين ، غير العرب ، الذين استوطنوها بعد الغزو الصليبى لها ، وأن يكون رحيلهم فى خلال أربعة أيام ، وأن يكون لهم جميع ما يملكون من نفائس وأموال ، حتى تخف الأماكن المقدسة لديهم ونفائسها إذ شاءوا أن يأخذوها ، وذلك فى نظير فدية قدرها عشرة دنانير للرجل ، وخمسة للمرأة ، ودينار لكل طفل . . أما المسيحيون العرب « الذين هم من بلاد سورية » فانهم يستمرون « سكاناً فى أورشليم » مثلهم فى ذلك مثل غيرهم من المواطنين من غير أن يفرق بينهم اختلاف الدين .

القدس تعود والصليبيون يرحلون

ظهر الجمعة ٢ أكتوبر سنة ١١٨٧ م ــ وكان اليوم يوافق ذكرى الاسراء بالرسول

من المسجد الحرام بمكة إلى المسجد الأقصى بالمقدس - تم التوقيع على نسختى المعاهدة الخاصة بالتسليم . . ودخل العرب المسلمون المدينة المقدسة ، فى لحظات تاريخية حملت من مشاعر القدسية وشحنات التسامى ما عجزت عن وصفه أقلام المؤرخين والأدباء الذين شهدوا هذا الحدث الكبير . . وفى الوقت الذى اشتغل فيه اللاتين الصليبيون بجمع المال والمتاع استعداداً للرحيل ، وأغلقوا على أنفسهم أبواب البيوت . . دخل المسلمون ساحة المسجد الأقصى ليعيدوا إلى المقدسات قدسيتها .

خارج المدينة المقدسة ، جلس صلاح الدين فى خيمته ، على عرشه ، فى تواضع ليس له مثيل ، يتلقى التهانى ، ويلقى الأكابر والامراء ، ومن حوله جمهرة غفيرة من العلماء والفقهاء الذين يمثلون مختلف المدن والاقاليم العربية ، والذين كانوا قد توافدوا على المعسكر منذ أن علموا بتوجه الجيش ليحاصر ويفتح القدس الشريف . .

وفى ليلة يوم السبت ، ثانى أيام الفتح ، كان ركن من أركان هذه الخيمة يشهد « العماد » الكاتب والمؤرخ والاديب ، وقد جلس إلى قلمه ومحبرته وأوراقه كى يحرر سبعين كتاباً بعث بها صلاح الدين الرسل والوفود إلى مختلف الانحاء ، حاملة أخبار الفتح ، وواصفة أحداثه ، ومهنئة به جماهير العرب والمسلمين . .

كتب « العماد » على ضوء « الفتيل » الذى أوقده إلى « اليمين » يحدث « سيف الإسلام » عن تحرير المسجد الاقصى الذى « . . طال سجنه ، واستحكم وهنه ، وقوى سكره ، وضعف ركنه وزاد حزنه ، وزال حسنه » . . وكيف أعاد الفتح له كل ما كان يزينه قبل احتلال الصليبيين . .

يوم الاثنين ٥ أكتوبر : أغلقت جميع أبواب المدينة ، إلا باب « داود » ، وشرع موكب المستوطنين اللاتين الصليبيين فى الجلاء عن المدينة ، وأقيم لصلاح الدين عرش عند هذا الباب كى تمر من بين يديه جموح الخارجين . . وتقدم الموكب . . البطريرك اللاتينى « إيراكلوس » ومن خلفه رجال « الاكليروس » حاملين تحف الكنائس ونفائسها وخزائنها ، وعندما حدث البعض صلاح الدين عن هذه التحف طالباً منه الاستيلاء عليها ، رفض ووصف هذا العمل بأنه « غدر » بالامان الذى أعطى للمهزومين . . ومن خلف موكب « البطريرك » سار موكب الملكة « سيبيلا » محاطة بالنبلاء والنبيلات . . وانتهزت النساء فرصة رؤية صلاح الدين فطلبن إليه أن يفرج عن ذويهن الأسرى فى المعارك السابقة ، فاستجاب لمطلبهن !

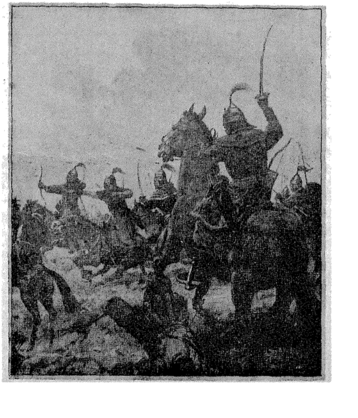
وعندما شاهد السلطان أن بعض الشباب قد حمل على عاتقه بعض الشيوخ والعجزة ، وأن ذلك قد منعهم من حمل ما لهم من متاع ، أمر بتيسير عملية الترحيل ، عن طريق تنظيمها ، وسمح للرهبان اللاتين بالبقاء فى المدينة للاشراف على ذلك بالاشتراك مع القائد الصليبى « باليان » .

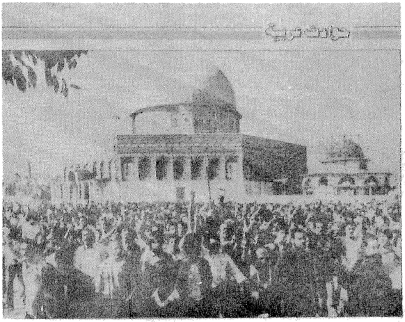
المغزى من كل الحكاية

١ - وعلى الرغم من أن عصر صلاح الدين الايوبى لم يكن بالعصر الذى علا فيه صوت الفكر القومى والمشاعر القومية إلى الحد الذى يفوق فيه تأثير المشاعر الدينية والروابط الروحية الخاصة بالملة والاعتقاد ، إلا اننا نبصر فى السياسة التى اتبعها هذا القائد إزاء اجناس السكان الذين التقى بهم فى المدن الصليبية التى فتحها ، وفى القدس بوجه خاص ، نبصر فى هذه السياسة موقفا قوميا ناضجاً نابعاً من وعى سياسى يستحق التقدير والاعجاب ، فهو لم يتعامل مع سكان نقاط الاتفاق والالتقاء مع المسيحيين العرب كى يقفوا جميعا ضد الغزاة اللاتين المستوطنين ، بالرغم من انهم مسيحيون ، فالمواجهة اذاً قد حدثت ما بين العرب بدياناتهم المختلفة وما بين الغزاة العنصريين الذين حاولوا ستر استعمارهم الاستيطانى خلف أعلام المسيحية والصليب . .

ولم يكن موقف صلاح الدين هذا موقفاً مفتعلاً ، ولا هو مجرد محاولة سياسية لتمزيق وحدة سكان المدينة بعد فتحها ، وإنما كان استجابة سياسية ذكية لواقع كانت تحياه المدينة قبل الفتح ويشعر به ويعيشه هؤلاء السكان . . بل إننا نجد لدى المؤرخين الذين كتبوا عن هذه الحرب من وجهة نظر الصليبيين من يعزو انهيار مقاومة القدس أمام صلاح الدين إلى انحياز المسيحيين الشرقيين « الذين هم من أهل سورية » إلى صلاح الدين .

٢ - والموقف السياسى الآخر الذى اتخذه صلاح الدين إزاء التناقضات التى كانت هادئة وتحدث فى صفوف الأعداء ، فلقد حاول الاستفادة من هذه التناقضات ، واستفاد منها بالفعل إلى حد كبير . . وكمثل على ذلك تلك العلاقات التى أقامها مع أحد أمراء الصليبيين فى طرابلس ، عندما اختلف مع بنى جنسه على عرش الامارة فى الولاية ، فراسله صلاح الدين ، وأفرج له من فرسانه الاسرى لدى المسلمين ، وقامت





بينها علاقات أدت إلى انقسامات فى صفوف الفرسان اللاتين ، حتى لقد قال ابن الأثير صاحب كتاب (الكامل) فى التاريخ : إن ذلك كان « من أعظم الاسباب الموجبة لفتح بلادهم واستنقاذ بيت المقدس منهم » .

٣ - لم تكن أوربا الصليبية تخشى فى صلاح الدين رجل السيف والقتال فقط ، فلقد حاولت التغلب على هذا الجانب بفرسانها الاقطاعيين وحملاتها الصليبية العسكرية ، والضرائب التى فرضتها على شعوبها ، والتى عرف بعضها فى انجلترا باسم « عُشر صلاح الدين ! » ، وإنما كانت تخشى فيه أيضاً « السلوك الانسانى » للقائد القوى ، الذى بدد التصورات الخاطئة والمضللة التى زرعها البابوات والأمراء الاقطاعيون فى نفوس السذج من الناس عندما بعثوا بهم إلى الشرق لسفك دماء العرب والمسلمين .

والمؤرخ « ابن شداد » الذى شاهد أحداث هذه الحرب وعاش وقائعها يحكى لنا كيف بكى صلاح الدين رقة وشفقة لأم صليبية وقع طفلها بيد القناصة المسلمين ، عندما يحكى لنا ، أنه كان للمسلمين « لصوص » يدخلون إلى خيام العدو ، فيسرقون منهم الرجال ويخرجون ، وكان من قضيتهم أنهم اخذوا ذات ليلة طفلاً رضيعاً له ثلاثة أشهر ، وساروا به حتى أتوا به إلى خيمة السلطان ، وعرضوه عليه ، وكان كل ما يأخذونه يعرضونه عليه ، فيخلع عليهم ، ويعطيهم ما أخذوه .

ولما فقدته أمه باتت مستغيثة بالويل والثبور فى طول تلك الليلة ، حتى وصل خبرها إلى ملوكهم ، فقالوا لها : إنه (صلاح الدين) رحيم القلب ، وقد أذنا لك فى الخروج إليه ، فاخرجى ! واطلبيه منه ، فانه يرده عليك ، فخرجت تستغيث إلى « اليزك » (طلائع الجيش) الاسلامى ، فأخبرتهم بواقعتها بترجمان كان يترجم عنها ، فأطلقوها ، وأنفذوها إلى السلطان ، فأتته وهو راكب على « تل الخروبة » ، وأنا فى خدمته ، وفى خدمته خلق عظيم ، فبكت بكاءً شديداً ، ومرغت وجهها فى التراب فسأل عن قصتها ، فأخبروه ، فرق لها ، ودمعت عينه ، وأمر باحضار الرضيع ، فمضوا فوجدوه قد بيع فى السوق ، فأمر بدفع ثمنه إلى المشترى ، وأخذه منه ، ولم يزل واقفاً حتى أحضر الطفل ، وسلم إليها ، فأخذته ، وبكت بكاء شديداً ، وضمته إلى صدرها .

٤ – وغير نوعية السياسة ، ونوعية القيادة ، كان من أسلحة الحضارة العربية الاسلامية فى معركة تحرير الارض المقدسة من استعمار اللاتين الصليبيين يومئذ « نوعية الجندى المقاتل» ، والتى اهتم بها صلاح الدين . . . ولقد كانت عقيدة هذا الجندى وإيمانه بقدسية المعركة فى مقدمة المثيرات والمؤثرات التى جعلته يدخل معركته هذه باصرار الشهداء وعزم الذين اشتروا بقاء الذكر ومحو العار بأعز ما يملك ، وهى الحياة . .

ومن النماذج التى يحكى عنها المؤرخ « ابن شداد » نموذج « العوام عيسى » الذى أدى واجبه القتالى وهو ميت مثلما كان يؤديه وهو على قيد الحياة ! . . ففى الحصار البرى والبحرى الذى ضربه الصليبيون على مدينة « بيروت » كان الجندى « عيسى » هذا ، يربط على وسطه الرسائل المغلفة بالشمع ، وأكياس الدنانير ، ثم ينزل إلى البحر ، يعوم حيناً ويغطس حيناً ، ويمرق فى أغلب الاحايين من بين سفن العدو المحاصرة للشاطىء ، حتى يدخل ليلاً إلى المدينة ، فيسلم ما لديه إلى قيادة المقاومة فيها ، وعندما تصل الرسائل والاموال ، يخرج « الحمام الزاجل » من المدينة إلى معسكر صلاح الدين بما يفيد وصول « عيسى العوام » . . وذات مرة ذهب عيسى ، ولكن الحمام ابطأ فلم يصل إلى معسكر صلاح الدين ، وداخل الناس إحساس بوقوع مكروه له ، وذات يوم ابصر الناس من على الشاطىء جثة غريق ميت تدفعها الامواج وتسلمها إلى الصخور ، فانتشلوها ، فإذا هى جثة « عيسى العوام » ، ووجدوا على وسطه ثلاث اكياس بها الف دينار ذهبية « نفقة للمجاهدين » ، وكتبا للمعسكر بها تعليمات صلاح الدين وعندئذ طار الحمام من « بيروت » إلى معسكر القيادة ، لان عيسى قد ادى واجبه ميتاً كما كان يؤديه وهو على قيد الحياة » ! .

لقد كان طبيعياً ومنسجماً مع حركة التاريخ وارادة الحياة أن ينتصر صلاح الدين فى هذا الصراع ، لانه فرق بين الذين جاءوا من مختلف البلاد الاوربية بشريعة المجازر وقانون الدمار وقيم السلب والنهب ليقيموا بواسطتها ملكاً على أنقاض الشرائع والقيم والبشر ، وبين الذين أثارتهم هذه البشاعات فهبوا يعيدون الحق إلى نصابه ويمحون عن الإنسان المتحضر تلك الوصمة التى لطخ بها الصليبيون هذه الصفحة من صفحات التاريخ . .

وعندما انتصر صلاح الدين ، كانت قد انتصرت القيم الانسانية التى دان بها وحارب من أجلها ، حتى فى نفوس الصليبيين كانت من بين الأسباب التى جعلتهم يمعنون النظر ويطيلون التأمل فى تراث الشرق وحضارته وثقافته ، وهو الأمر الذى كان من بين العوامل الاساسية فى بعث أوربا وتجديد شبابها فى عصر النهضة والإحياء ◆

دراسة

ملامح الأدب الفلسطينى

أحمد عمر شاهين

إن كل متتبع للأدب العربي الفلسطيني خلال السبعين عاماً الماضية يستطيع أن يلمح بوضوح تجارب هذا الأدب مع التحديات الكبيرة التى فرضتها الظروف على الشعب الفلسطيني ، ومرافقته لمسار الثورة الفلسطينية وتفاعله معها منذ بدأت حركة المقاومة ضد المحتلين الإنجليز والصهاينة .

فالشعر الفلسطينى قبل النكبة كان سلاحا من أسلحة المعركة ضد الاستعمار والصهيونية ، ولعب دورا كبيرا فى توعية الجماهير وإشعال حماسها وحضها على الثورة المسلحة ، وكان تعبيرا عن مشاعرها نحو قضية البلاد وعن القيم الاجتماعية والسياسية والفكرية السائدة . بل إن بعض الشعراء قرنوا القول بالعمل ، واستشهدوا فى سبيل وطنهم مرددين أشعارهم لتسجل اسمى معانى الالتزام بقضية الوطن ـ الشاعر عبد الرحيم محمود الذى استشهد فى معركة الشجرة سنة ١٩٤٨ .

وكانت موضوعات الشعر فى هذه الفترة تدور حول الوطن ، الأخذ بالثأر من المحتلين ، تمجيد البذل والفداء ، تخليد الشهداء ، الحفاظ على الأرض ، شجب الهجرة اليهودية إلى فلسطين ، التحريض ضد الاستعمار ، الصراع بين العرب والصهاينة ، الكشف عن المؤامرات الصهيونية وتوقع حدوث النكبة وتحذير الجماهير وتعبئتها بها للتصدى لهذه المؤامرات ومقاومتها ، كما نرى فى أشعار ابراهيم طوقان وعبد الرحيم محمود وعبد الكريم الكرمى واسعاف النشاشيبى ووديع البستانى وخليل السكاكينى وسليم اليعقوبى الذى مزج فى قصائده بين الانتماء الفلسطينى والقومية العربية ، وبين هموم الوطن الخاصة والتفاعل مع النضال العربى العام .

وإن اتصف معظم هذا الشعر بضعف قيمته الفنية ، كما أنه لم يتخلص من التقريرية المباشرة ، إلا أن عدداً قليلاً من الشعراء كطوقان والكرمى وعبد الرحيم محمود استطاعوا أن يدمجوا عالمهم الذاتى بواقع الجماهير ويبثوا فى شعرهم روحا جديدة ويخلصوه من صيغته التقريرية .

وقد حاول بعض الشعراء اللجوء إلى وسيلة أكثر تأثيرا وأوسع مدى ، يمكنهم من خلالها تناول جوانب القضية من زوايا مختلفة تعجز عن معالجتها القصيدة الواحدة . . فكتبوا المسرحية مستلهمين حوادث التاريخ فى معظم أعمالهم مستلهمين هذه الأحداث على الواقع الفلسطيني ، لكن نصيبهم اليسير من الثقافة والتجربة المسرحية أضعف القيمة الفنية لهذه المسرحيات ، كما نرى فى مسرحيات برهان الدين العبوشى «شبح الأندلس» ، «عرب القادسية» ، «وطنى الشهيد» ، أو فى مسرحية «امرؤ القيس» لمحمد حسن علاء الدين ، أو «مصرع كليب» لمحيى الدين الحاج عيسى .

أما بعد النكبة ، وفى الفترة التى سبقت انطلاقة الثورة الفلسطينية ، فقد اختلفت موضوعات الشعر وتغيرت نبرته . وقد تأثر الشعراء بالظروف الاجتماعية والحياتية لشعبهم وللمحيط العربى الذى كانوا يعيشون فيه . فعبروا عن المأساة والتشرد وعن نفسية الفلسطيني المعذب وما يتوضى له من ضغوط سياسية واقتصادية وظروف معيشية قاسية ، وعن مطاردته فى المنافى والمطارات . فانتشرت قصائد الحنين إلى الوطن ووصف أرضه وناسه ، والتبشير بالعودة والدعوة إلى التمسك بالصبر ، والتحريض على الثورة ضد الأوضاع التى تحيط بالفلسطيني .

وقد أدى هذا الشعر ــ الذى كان طبيعياً وضروريا فى هذه المرحلة ــ دوره تجاه الجماهير ، وتمثل ذلك فى أشعار هارون هاشم رشيد وعلى هاشم رشيد ومعين بسيسو وعبد الكريم الكرمى وغيرهم .

كان ذلك خارج الأرض المحتلة ، أما داخل الأرض المحتلة فقد برزت أصوات شعرية جديدة ، فى أواخر الخمسينات وأوائل الستينات ، استفادت من التراث الشعرى العربى ومن حركة الشعر الجديد ، فأنتجت شعرا أكثر قيمة فى الناحية الفنية عن مثيله فى الخارج . وكانت موضوعات الشعر فى داخل الوطن المحتل تدور حول تأكيد الذات القومية والهوية العربية التى حاولت الصهيونية طمسها ، وحول التحدى لإثبات القدرة على التحمل راسمة صورة للفلسطيني الصامد .

كذلك تناول هذا الشعر رفض الجماهير لمصادرة الأرض وتشويه الثقافة العربية ومحاولة الصهاينة نسبة التراث الفلسطيني لهم ، كما عالج الوضع الاجتماعى للشعب الفلسطيني تحت الاحتلال . . واستطاع الشعر بذلك أن يقوم بدور ثقافى وسياسى مباشر لقى استجابة سريعة من الجماهير فكان واسع الانتشار . فى هؤلاء الشعراء : حنا أبو حنا ، راشد حسين ، سالم جبران ، توفيق زياد ، محمود درويش ، و سميح القاسم .

* * *

وكان تفجر الثورة الفلسطينية فى الأول من يناير سنة ١٩٦٥ ، وهزيمة حزيران سنة ١٩٦٧ والتى انطلقت بعدهما المسيرة الفلسطينية إلى آفاق أوسع فأكدت ذاتها وفرضت وجودها ــ عاملاً أساسياً فى تطور

● دائرة الطباشير الفلسطينية ● للفنان خضر أبو حمد ●



النماذج الأدبية من خلال المسيرة السابقة للأدب الفلسطيني ، إلى الأفضل شكلاً ومضمونا ، فيما اتضح الواقع العربى بكل تناقضاته وسلبياته ، وحينما اتخذ الفلسطينيون الكفاح المسلح والحرب الشعبية طويلة الأمد خطاهم .

وأصبح الشعر تحريضيا رافضا للواقع وداعيا للثورة ، وتحولت القصيدة إلى عالم مشحون بالصور والانفعالات لتعبر عن واقع متغير ومعقد ، فشاركت القصيدة بذلك فى صنع الأنسان الفلسطيني الجديد وكشف أعدائه ، ولم يعد الشاعر المقاوم يصيغ قصيدته عن مأساة شعبه فى أحلامه الذاتية وبعباراته التأصلية من خلال التعامل المجرد بين ذهنه ومفردات اللغة ، بل راجع أدواته الفنية من أجل الوصول إلى القصيدة المتعددة الأصوات حيث تعلو النبرة الدرامية وتصبح فلسطين لحظة عربية شاملة دون التخلى عن منطلقات الشعر السابقة حينما كانت القصيدة تدين أو تبعث شعورا بالحزن والحنين . واستطاع الشاعر أن يوجد بينه وبين الجماهير نوعا من التطابق حيث بدأت تستمع له ، وتنفعل وتتحرك وتردد قصائده .

فتحدث الشعراء عن التراث الوطنى الفلسطيني بأساطيره وأبطاله من خلال عملية اسقاط تاريخى على الواقع الراهن كما نرى فى ديوان خالد أبو خالد «اجتياز الليالى الألف يبدأ بخطوة واحدة» ، أو ديوان حسيب القاضى «اربعاء ايوب» .

كذلك اهتم الشعر الفلسطيني بصنع البطل الشعبى من الناس العاديين ، وسرد الحكايات الشعبية بتضمينات جديدة ، لتحس الجماهير بأنها كلها هذا البطل كما نرى عند وليد سيف فى ديوانه «وشم على ذراع خضرة» ، أو أحمد دحبور فى «حكاية الولد الفلسطيني» أو «مريد البرغوثى» فى ديوان «فلسطيني فى الشمس» أو حسيب القاضى فى «فصول الهجرة الأربعة» ، أو عز الدين المناصرة فى معظم دواوينه . ولجأ الشاعر إلى قصص التاريخ العربى مستغلا ما تحتويه من دلالات يوظفها فى خدمة قصيدته

ولإحداث التأثير المضاعف لدى المتلقى الذى يعرف خلفية هذه الأحداث . وكان لتناول الشعر الفلسطينى للمثل والأغنية الشعبية الفلسطينية أثر واضح فى الجماهير ، وذلك بعد تحويل الأغنية إلى عضو أساسى فى سياق القصيدة سواء باستخدام الأغنية كلها أو جزء منها .

إن الشعراء الشباب ـ شعراء المخيمات ـ استطاعوا أن يصوغوا قصائدهم معبرين عن الشعب الفلسطينى وعاداته وتقاليده ، مستوحين التراث الدينى برموزه المختلفة دون التعامل مع الدين بالمفهوم الغيبى لكن بالتعامل معه كثورة مؤثرة فى قلوب الناس ومشاعرهم ، ولم يقتصر تعاملهم مع التراث الاسلامى وحده بل أيضا مع الدين المسيحى بما يحتويه من عذابات الصلب ومفاهيم التضحية والفداء ، وقد اتخذت رموزا لعذابات الفلسطينى وهمومه وتضحياته . . كما نرى فى شعر معين بسيسو وأحمد دحبور وخالد أبو خالد ومحمد القبيسى وحسيب القاضى وعز الدين المناصرة ومى صايغ وغيرهم .

ولقد كان الشعر الفلسطينى رائدا للجماهير ومعبرا عنها بامتلاكه القدرة على استشراف الغد والتبشير بصورة أفضل للمستقبل . . فهو ابن شرعى للمرحلة النضالية التى يجتازها الشعب الفلسطينى فى كفاحه ضد أعدائه من الصهانية والقوى الامبريالية العالمية والقوى العربية التى تضع العقبات فى طريقه . . ولذلك فقد عبر الشعر عن موضوعات عربية وعالمية مستلهما نضال شعبه وامته العربية ونضال الشعوب الحرة فى كفاحها ضد الاستعمار . . وقد اتضح فيه موقفان سواء داخل أو خارج الوطن المشل : موقف ايديولوجى يسارى ، وموقف ثورى وطنى يدعم الموقف السابق رغم افتقاره إلى نظرة ايديولوجية شاملة .

* * *

هذا بالنسبة للشعر ـ أكثر الأشكال الأدبية التى عبر بها الأديب الفلسطينى عن ثورته وشعبه ووطنه ، أما بالنسبة للقصة والرواية ، ولطبيعة كونها شكلين أدبيين وافدين على الأدب العربى ، ولعدم وجود موروث عربى منها ، فانه يمكن القول بأن الرواية الفلسطينية قبل النكبة لا تشكل فى مجملها تيارا روائيا . . وما صدر منها كان يفتقر إلى الكثير مما يميز الرواية بمعناها المفهوم والمعروف .

معين بسيسو



أما القصة القصيرة الفلسطينية فى تلك الفترة فقد قدمت صورا للبطولات والتضحيات التى بذلها الشعب الفلسطينى تعلقا بأرضه ودفاعا عنها ، كما صورت ما عاناه من آلام وتجاوبت بشكل واضح مع المجتمع وحاجاته وتطلعاته .

فى العشرينات كانت القصص مباشرة ، ضئيلة القيمة فنيا . . هى نتاج كتاب تمرسوا بطرائق السرد والقص عن طريق الترجمة والنقل والمحاكاة كما يتضح ذلك فى قصص خليل بيدس .

وظهر فى الثلاثينات كتاب كرسوا أنتاجهم لمعالجة المشاكل الاجتماعية



هارون هاشم رشيد

ابرزهم محمود سيف الدين الإيرانى الذى كان يطمح فى انتاج القصة ذات المفهوم الاشتراكى متأثرا بجوركى . . يتضح ذلك فى مجموعته القصصية الأولى « أول الشوط » . . ومجموعته الثانية « مع الناس » والتى صدرت بعد النكبة وكتبت معظم قصصها قبلها .

فى هذه القصص ـ وكما يقول الأستاذ نعيم اليافى ـ نحس الآن المأساة الاجتماعية للإنسان فى فلسطين ممثلة فى واقعه البائس المظلم تدق وجدان المؤلف بعنف وتطحن وجدان شخصياته بضراوة . . فيعبر عن ذلك بزوايا وجزئيات تتراوح بين التجريد والتصميم والمثالية الرومانسية ، كما أن رؤاه تدل على أنه ينقم على الحاضر ويأمل بحياة أفضل عن طريق تبديل الواقع ، ومرت قصصه بمرحلتين : فى المرحلة الأولى كانت الشخصية تحمل دلالتها الفكرية والاجتماعية فكانت نموذجية ومسطحة ، وفى المرحلة الثانية أقتربت الشخصية عنده من الفردية الرامزة أو الفردية الانسانية المتميزة وأصبحت تتفاعل مع الرؤية والحدث بشكل أعمق . فى قصصه الأولى . . نحس بأنها مجرد قضايا فكرية محددة يعالجها بصوت مباشر يأتى من خارج العمل . . ولا تملك أى قيمة شكلية فهى اما مقال قصصى أو ملخص لرواية . . تناول بعضها بشكل رومانسى ركز فيها على صور البؤس والألم والشقاء .

ومن الكتاب الذين كتبوا قصصا ذات اتجاه اجتماعى واضح وساروا على نهج الإيرانى نجاتى صدقى وعيسى البندك ويوحنا ديكارت ، وينتمى الى هذا الجيل أيضا عبد الله مخلص ورجا حورانى وعبد الله البندك وخليل البديرى ومحمد عزة دروزة .

فى الاربعينات تطور هذا الادب لتظهر نماذج أكثر فنية على يد عارف العزونى الذى نشرت قصصه فى الصحف والمجلات ولم تجمع فى كتاب حتى الآن ، واميل حبيبى الذى بدأ بنشر قصصه فى صحيفتى الاتحاد والمهماز وغيرهما . . ونجوى تعوار وأسمى طوبى بالإضافة إلى الإيرانى ونجاتى صدقى .

بالإضافة إلى هذا الاتجاه الاجتماعى الواقعى ، اتجه بعض الكتاب إلى القصة الرومانسية كعبد الحميد ياسين فى مجموعته «أقاصيص» ، وبعض أوائل قصص جبرا ابراهيم واديب العامرى . . . كما تراوحت

بعض قصص تلك المرحلة فى شكلها بين مقالة تخلو من متطلبات العمل القصصى أو تحقيق يبدو أقرب ما يكون إلى صورة انشائية .

لكن القصة الفلسطينية فى كل اتجاهاتها عبرت عن اهتمام الشعب الفلسطينى بكل طبقاته بقضية بلاده وما قام به للدفاع عن وطنه ضد العدو الصهيونى وأعداء الوطن من أصحاب المطامع وتجار الوطن ، ونتيجة لذلك طغى عنصر الحماسة والعاطفة على العنصر الفنى وأدى انسياق الكتاب وراء الأحداث السياسية إلى ارتفاع النبرة الخطابية والتقريرية المباشرة فى قصصهم .

* * *

حينما حدثت نكبة سنة ١٩٤٨ ، ضاع جزء من الأرض الفلسطينية وضاع أيضا جزء كبير من التراث الفلسطينى المكتوب خاصة القصة والمقالة والحكاية الشعبية التى كانت تنشرها الصحافة الأدبية ، توقف بعض كتاب القصة عن الابداع واستمر البعض الآخر ليواصل مسيرته فى بناء وتطور القصة الفلسطينية مثل الايرانى ونجاتى صدقى وجبرا ابراهيم وغيرهم .

وحيث أن القصة القصيرة لم تكن تستند إلى تراث قصصى طويل ، فلم يكن من المتوقع أن تتغير ملامحها بين يوم وآخر . . وإن تغيرت موضوعاتها ، وظل الانتاج القصصى فترة يتم بحرارة الانفعال اللحظى لمأساة الهجرة معبرا عن احباطات الشعب وحنينه إلى الوطن الضائع وحلمه بالعودة .

ومع انخراط الفلسطينى فى الحياة اليومية العربية ، وتفاعله معها بمختلف جوانبها أخذت بعض القصص الفلسطينية تنبع من مواقع جديدة . . مع ارتباط النضال الوطنى الفلسطينى بالفكر القومى للحركات والاحزاب العربية مما جعل التفاعل والتأثير بين الأدب الفلسطينى وادب العربى أكثر حرارة وقوة .

وعموما فإن موضوعات القصص التى نشرت بعد النكبة وقبل انطلاق الثورة الفلسطينية كانت تدور حول المحاور التالية :

– تقديم صور البطولات والتضحيات التى قام بها الشعب الفلسطينى مثل المأساة تعلقا بأرضه ودفاعا عنها . . ومن ناحية أخرى تصوير الخيانات التى أدت إلى وقوع ما حدث .

– تصوير شقاء وبؤس وا...ران اللاجئين وعرض صورتهم السابقة على النكبة وما اصبحوا عليه بعدها . . والتركيز على الجانب العاطفى للكارثة .

– عالجت القصص بطلا جديدا على الأدب العربى هو اللاجىء الفلسطينى فصوره البعض تائها ومنكوبا يائسا وناقما . . وصوره آخرون متمردا ثائرا ومناضلا .

ولم تعبر القصة الفلسطينية عن هذه الموضوعات بشكل فنى ، بل طغى على معظمها الحماس والعاطفة مما أدى إلى ارتفاع النبرة الخطابية والتقريرية فيها والبعد عن الصدق الفنى ، والانسياق وراء الأحداث السياسية وتضبيق معنى ما حدث بالاقتصار على دلالته السطحية ، واطلق القصاصون الشعارات والهتافات فى قصص رومانسى شحنت أبطاله بالأفكار والمبادىء والتطلعات الوطنية .

وليس معنى ذلك أنه لا يمكننا التوقف عند قصص جيدة البناء ، مكتملة العناصر



أحمد دحبور



مى صايغ

الفنية ، تعبر عن التطور الذى وصلته القصة الفلسطينية فى تلك المرحلة ، فهناك قصص سميرة عزام التى اهتمت فى مجموعتها «الظل الكبير» بالقضايا الاجتماعية للشعب الفلسطينى ، وعبرت فى مجموعاتها التالية عن أعماق الانسان الفلسطينى المأزوم والمقهور والمكافح ، وتعرية الواقع العربى الذى يخنق الانسان الفلسطينى ويحاصره انسانيا واجتماعيا وسياسيا .

وهناك قصص جبرا ابراهيم جبرا وحليم بركات ثم غسان كنفانى الذى لجأ فى أول نتاجه الأدبى إلى الاتجاه الرومانسى ، وليس غريبا على فلسطينى مشرد أن تميل شخصيته إلى الحزن والأسى وتكون عواطفه ثائرة بحيث ينظر إلى القضايا من خلال ذاته ويتعامل معها من خلال نظرة شخصية ، لكنه تخلص من هذه المرحلة بسرعة وبدأ يكتب قصصا تستلهم الروح البطولية للشعب الفلسطينى عبر تاريخه جمعها فى مجموعة «أرض البرتقال الحزين» . وبظهور قصص غسان كنفانى نستطيع القول أنها ساهمت بدور كبير فى إرساء اسس جديدة للقصة القصيرة الفلسطينية فى اتجاهاتها المختلفة .

ومعظم الروايات والقصص التى صدرت فى هذه الفترة ، وعرضت لحالة الفلسطينى منذ خروجه من أرضه والمآسى التى تعرض لها فى نزوحه وحياته فى المخيمات ، ونقدت الوضع العربى عارضة سلبياته ناقمة عليه . . كان دورها ضعيفا غير مؤثر لضعف قيمتها الفنية ، كما أنها حولت أبطالها إلى مجرد ثورة فرد على أوضاع قاسية ، دون تنظيم ، موجهة الاتهام إلى الجميع .

وظهر فى الستينات جيل جديد من الكتاب بدأ ينشر انتاجه فى الصحف المحلية سواء فى سوريا أو لبنان أو الأردن والضفة الغربية وقطاع غزة ، ويطور ادواته الفنية متجاوزا المرحلة السابقة منهم : محمود شقير ، يحيى يخلف ، نمر سرحان ، رشاد أبو شاور ، أمين شنار ، اكرم شريم ، نواف أبو الهيجاء ، أحمد عمر شاهين ، توفيق المبيض ، على زين الحسينى ، محمد جلال عناية ، ودرويش عبد النبى وغيرهم . . وقد كتبوا جميعا القصة الاجتماعية والقصة ذات الروح الوطنية .

أما فى الأرض المحتلة ــ وأثناء هذه الفترة قبل سنة ١٩٦٧ ــ فإن نتاج الأدباء اتخذ

ثلاث محاور نتجت عن الوضع الاستثنائى لحياتهم فى الأرض المحتلة .

- إرضاء السلطة الإسرائيلية ومسايرة سياساتها الفكرية وأبرز ممثلى هذا الاتجاه محمود عباسى .

- الإنكفاء على الذات والاقتصار على معالجة القضايا العاطفية ومن ممثلى هذا الاتجاه معين حاطوم .

- اللجوء إلى الرمز فى التعبير . . للتخلص من الملاحقة ومضايقة السلطات . . ومثّل هذا الاتجاه معظم كتابنا فى الأرض المحتلة وفى طليعتهم . . جبيى ، ومحمد على طه ، ومحمود نقاع وزكى محمود . . .

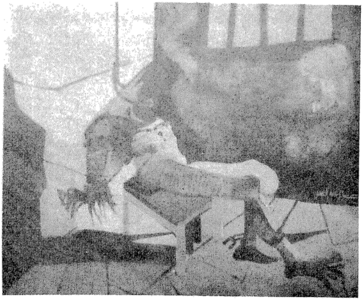
* * *

إن نوعية الأدب الفلسطينى فى القصة والرواية والذى ظهر بعد انطلاقة الثورة الفلسطينية وهزيمة حزيران ، يختلف كثيرا ، فنيا وفى طبيعة الموضوعات التى عالجها عما سبقه من قصص وروايات وإن استمر طوفان موضوعات المرحلة السابقة يتدفق على القارىء .

وإن كان للثورة الفلسطينية أثر كبير فى ذلك ، من ناحية إبراز الأفق الجديد للقضية الفلسطينية والانسان الفلسطينى متمثلا فى الفدائى نموذجا للأديب يقدم من خلاله الفلسطينى مقاتلا وانسانا ومتفاعلا وفاعلا فى كل الظروف المحيطة به ــ فإن هذه الظاهرة ترجع أيضا إلى ارتباط الأدب الفلسطينى بتطور الأدب العربى عموما وباستفادته من الحركة الأدبية فى ساحة الوطن العربى الثقافية . فانطلقت القصة من عالم الذكريات الفلسطينية لتحاول الانغراس داخل الممارسة السياسية من خلال مزج المصير الفلسطينى بالمصير العربى .

فالتقدم الفنى فى الرواية والقصة الفلسطينية ، بل وكثرة الروايات والمجموعات القصصية التى صدرت ــ حيث أن ما نشر من روايات ومجموعات قصصية بعد سنة ١٩٦٧ أكثر من خمسة أضعاف ما نشر منها فى الخمسين عاما السابقة ــ يرجع بالإضافة كما قلنا إلى الآفاق الجديدة التى فتحتها الثورة الفلسطينية للأدب ، إلى ترسخ جذور الرواية والقصة فى الأدب العربى وما تبعها من تراث نقدى وكذلك وجود تراث عالمى مترجم فى متناول القراء والكتاب . فجاءت الأعمال الإبداعية بمستوى يفوق ما سبقها . . ،

● لوحة للفنان الفلسطينى حسام عبد المحسن ●



واستطاع الكتاب التركيز على الجوانب الانسانية والحد من سطوة الأحداث . . وتقديم رواية وقصة فلسطينية جديدة . . . ، نلاحظ ذلك فى أعمال غسان كنفانى وجبرا ابراهيم جبرا وحليم بركات ورشاد أبو شاور وفيصل حورانى ويحيى يخلف وأحمد شاهين وأحمد عوده ونواف أبو الهيجاء ومحمود شاهين ومحمود الريماوى ومحمود قدرى وغيرهم .

إن دراسة إبداع هؤلاء الأدباء أو التحدث عن الملامح والاتجاهات الفنية فى قصصهم ورواياتهم يحتاج إلى دراسة خاصة تفصيلية ، فهم الذين يشكلون الآن الدعامة الأساسية فى الأدب الفلسطينى المعاصر أحد روافد الأدب العربى الحديث .

* * *

بعد هزيمة حزيران سنة ١٩٦٧ واحتلال كل فلسطين ، احتاج الأدباء فى الأرض المحتلة لبعض الوقت حتى استوعبوا ما حدث . . وبدأوا يعبرون عنه شعرا وقصة ثم مسرحا ورواية .

صدرت فى القدس المحتلة أربع صحف يومية : القدس ، الفجر والشعب والميثاق . . خصصت كلها صفحات ثقافية لنشر ابداع الأدباء من قصة وشعر . . ، وفى منتصف السبعينات بدأت تتشكل فى الأراضى المحتلة حركة ثقافية اتسمت بالنشاط وغزارة الأنتاج . . وشاركت صحف الحزب الشيوعى الموجود فى الأراضى المحتلة قبل عام ١٩٦٧ . فى نشر نتاج الأدباء ــ صحف الاتحاد ، الجديد ، والغد . . كما صدرت بعض المجلات الأدبية كالبيادر الأدبى عام ١٩٧٧ ، والفجر الأدبى عام ١٩٧٦ ، والطليعة والشراع والكاتب . . وقد قامت هذه المجلات الأدبية الشهرية بدور ريادى فى نشر وتوصيل ابداع الكتاب إلى الجماهير رغم كل العقبات التى وضعها ويضعها الصهاينة فى طريقها ، وإن تفاوتت تلك الصحافة فى قوتها وتأثيرها تبعا لمستوى الخبرة ومدى التخصص الأدبى فى كل منها وتوعية فكر من يشرفون عليها .

فمجلة الفن الأدبى مثلا استطاعت أن تستقطب معظم الأقلام الشعرية والقصصية والنقدية والفكرية . . فقد فتحت صفحاتها لكتاب مختلف التيارات الوطنية عملا بشعارها الذى طرحته «فى سبيل حركة أدبية فلسطينية تقدمية فى الأرض المحتلة تتجاوز ظروف المرحلة ، ومن أجل دعم أدبائنا وكتابنا بكل وسيلة ممكنة وكى يتوفر الانتشار الواسع لأدبنا المحلى وحتى يبقى صوتنا الأدبى المتميز قادرا على التواصل والتلاحم مع الحركة الأدبية العربية والعالمية» .

وإذا كانت الصحف والمجلات الأدبية قد نشرت وتنشر نسبة كبيرة مما كتبه الشعراء والقصاصون والباحثون والنقاد . . فإن موضوع نشر الكتب شكل صعوبة كبيرة

أمام الأدباء لسنوات عديدة حتى نهاية ١٩٧٤ حين بدأت تظهر بعض دور النشر الوطنية لتتبنى نشر الثقافة الوطنية .

فظهرت منشورات دار صلاح الدين فى القدس ابتداءا من ١٩٧٥ حيث لعبت كتبها دورا اساسيا وورياديا فى الحركة الثقافية فى المناطق المحتلة من خلال تعريف القراء بالكتاب والأدباء الجدد من الفلسطينيين وإعادة نشر الكثير من أعمال الكتاب العرب الملتزمين بقضايا وطنهم الكبير . . ، كما كان لها الفضل فى الانفتاح على الأدب الفلسطينى فى الجليل والمثلث وشكلت منشوراتها ومكتبها فى القدس ملتقى فكريا وثقافيا لا يستهان به . . ، وكانت تنشر سنويا بين ٢٠ - ٣٠ كتابا تقلصت الآن إلى حوالى عشرة كتب سنويا لظروف سيأتى ذكرها . .

بالإضافة إلى دار صلاح الدين هناك منشورات الأسوار بعكا وقد اهتمت بنشر التراث القومى الفلسطينى واسهمت بالتعريف بكثير من الكتاب والأدباء الفلسطينين المحتلين .

وهناك دار الكاتب ــ التى تصدر عنها مجلة الكاتب أيضا ــ وقد نشرت الكتاب الأول لكثير من الأدباء الشباب فى تلك الفترة مثل محمد أيوب وزكى العيلة وغريب عسقلانى واكرم هنية وغيرهم بالإضافة إلى الأعمال الأدبية لكتاب آخرين كسميح القاسم وسحر خليفة وأسعد الأسعد وسلمان مصالحه وسميح فرج . . وغيرهم ومن دور النشر الوطنية الأخرى دار العامل ، منشورات الشرارة ، ودار البيادر ومنشورات الوحدة ، منشورات الفكر الجديد ، منشورات ابو عرفة فى القدس ، ومنشورات «يسار الداخل» . . وغيرها .

ولقد تعرضت هذه الدور إلى مضايقات سلطات الاحتلال بصورة متكررة ، فمن حملات التفتيش المفاجئة إلى مصادرة الكتب وفرض غرامات باهظة على أصحاب هذه الدور والمكتبات . . ووضع كثير من الكتب على قائمة الممنوعات بحيث وصلت القائمة الآن إلى أكثر من خمسة آلاف كتاب ممنوعة من البيع والتداول . . وكلها كتب لمؤلفين عرب وفلسطينيين . .

وقد أدى ذلك إلى توقف بعض دور النشر . . كمنشورات أبو عرفة فى القدس ومنشورات الفكر الجديد . . وتقلص نشاط دور أخرى وإحجام بعضها عن النشر والتوزيع .

غسان كنفانى



إن الاحتلال الاسرائيلى الذى يتظاهر بأنه احتلال حضارى يقمع وبشكل مباشر وعنيف الأدب والفن فى الأرض المحتلة . . فمن اعتداءات يومية على الكلمة المطبوعة إلى مصادرة المكتبات والكتب واستدعاء الأدباء حتى الشعبيين منهم . . وأخذ تعهد عليهم بعدم ذكر فلسطين أو منظمة التحرير فى أشعارهم فى الأفراح .

إن الصهيونية التى فشلت فى اقتلاع الأدباء من تراب الوطن تحاول أن تدخل فى روعهم أن بقاءهم فى الوطن أمر غير طبيعى وأنه لا يمكن أن يبقوا إلا مشوهى الضمائر منفصلى الشخصية . وكلما ازدادت الحركة الثقافية أقترابا من هموم الناس وخضعا لممارسات الاحتلال الصهيونى ضد المواطنين العرب ، كلما ازدادت الاجراءات الصهيونية القمعية ضراوة وشراسة لمثل هذه الحركة الثقافية من مفكرين وأدباء وقصاصين وشعراء ، من اعتقال أو استدعاء وتحقيق متواصل وتحديد الاقامة والمنع فى التنقل ومحاربتهم فى لقمة العيش ــ إلى غلق للصحف والمجلات ومنع توزيع بعضها فى كثير من المناطق وفرض رقابة مشددة على كل ما ينشر فى الصحف والمطبوعات .

فإذا أخذنا بعين الأعتبار جو الأرهاب هذا ثم شبه الانقطاع عن الحركة الثقافية فى الوطن العربى الكبير ، أمكننا أن نعرف على وجه التقريب الاجواء التى يتحرك فيها كتابنا فى الوطن المحتل وطبيعة التحديات التى تواجههم وعليهم التعامل معها بشكل يومى .

إن الأدب الفلسطينى قد شب على طوق طفولته ورومانسيته السطحية فى التعامل مع الواقع والتى سادت فترة فى انتاج بعض الأدباء . . وبدأ يقترب من الواقع والتعامل والتفاعل مع قسوة الظروف بعقلية الثورى الملتزم بالجماهير المرتبط بالأرض ، وخيال المبدع الذى يختار بوعى اللفظة واللحظة المناسبة ليصورها بقلمه .

واتخذت اساليب التعبير وطرقه اشكالا شتى وصولا إلى الهدف وهو أن يكون الأدب أدب مواجهة محرضا للجماهير معبرا عنها دون الإخلال بالعنصر الفنى .

فنجد مثلا . . محمد على طه يستخدم فى أعماله الأخيرة : جسر على النهر الحزين ، وعائد الميعادى يبيع المناقيش فى تل الزعتر . . السخرية ، والاسطورة والمثل الشعبى فى أعماله ليعطى عمقاً لمضمون العمل ، مراوحا بين اسلوبين الواضح السهل والرامز الغامض . . معالجا فى كل الحالات وضع القرى العربية والانسان العربى تحت الاحتلال والمعوقات التى تكبله وتتيح للعدو فرصة مواصلة اضطهاده .

ونجد محمد نفاع يستخدم فى قصصه ، ويوظف باتقان العادات والتقاليد الشعبية والأمثال الفلسطينية والجلسات الريفية . . فتبدو قصصه كلوحة جميلة يرسم من خلالها صورة واضحة للريف الفلسطينى بعاداته وتقاليده ومواقفه واسماء نباتاته وأشجاره وملحمة صموده وتحدى الانسان فيه لقوى البغى والسيطرة حفاظا على أرضه . باسلوب سهل واضح دون غموض أو أبهام أو رمز . يتضح ذلك فى مجموعته « ودّية » .

ونرى جمال بنورة بواقعيته واقترابه من الهموم اليومية للفلسطينى تحت الاحتلال وابراز الجوانب الايجابية فيه وتصويره التسجيلى للاحداث . . يقدم وثيقة إدانة للاحتلال ورؤية مستقبلية لتحرر الشعب . . يتضح ذلك فى مجموعتيه « العودة » و « الشىء المفقود » .

فى قصص نبيه القاسم الرمزية فى مجموعته « ابتسمى ياقدس » يؤدى الرمز فيها دوراً جماليا فى مبنى القصة وليس مجرد رمز يستخدم كحيلة للتخلص فى مقص الرقيب ، رمز شفاف بأسلوب واضح وفكرة بسيطة خاصة فى قصص الثأر وقتلته الدجاجات وسيدنا .

فى مجموعة « ريحة الوطن » لحنا إبراهيم .. نجد كاتبا يجيد التقاط اللحظة الانسانية ليوظفها فى قصصه باسلوب سهل واضح تلمس النبض الانسانى فى كل سطر فيه .. وتحس به كاتبا ملتزما بقيم شعبه وتراثه ، خاصة فى قصص ريبورتاج ، حين لم تعد المرأة العربية ضلعا قاصداً ، وعيد ميلاد ، وأنا أبوك ياجميلة ، وسومارا .. وغيرها وفى رواية « وما نسينا » لسلمان ناطور ، تعالج قضية التجنيد الاجبارى التى يعانى منها أبناء الطائفة الدرزية فى الوطن المحتل ، وتبرز بشاعة قانون التجنيد وما يتركه من أثر على الانسان وتدين سلطات الاحتلال ومن يعاونها فى تطبيق هذا القانون الظالم .

ويعالج ناجى ظاهر فى رواية « الشمس فوق المدينة الكبيرة سنة ١٩٨١ » ظاهرة الشعور بالاحباط والانهزامية واليأس .. والبحث عن واقع ثوري ورفض للبطولة الفردية .. فالفرد مهما كان قويا وقادرا إلا أن وحده يظل ضعيفا على التغيير عاجزا عن تحقيق الاهداف الكبيرة .

زكى العيلة ! محمد أيوب ، غريب عسقلانى ، عبد الله تايه ، صبحى حمدان ، عبد الكريم قرمان ، عفيف صلاح وغيرهم .. مجموعة من الكتاب بدأت القصة القصيرة فى الوطن المحتل تنمو وتتطور وتتخذ اشكالا جديدة على ايديهم فى السنوات الأخيرة .. ضمن اطار عام هو الفلسطينى فى صراعه من أجل البقاء ضد قوى شرسة ، واستعمار استيطانى يهدده فى وجوده ، وكل الملابسات ، والظروف التى تنجم عن هذا الصداع أو تتبعه .

قصاصون يمثلون فى أعمالهم الأخيرة ــ خاصة ــ تطورا ودفعا للقصة القصيرة على طريق النضج والاتقان ، بعد أن تمرسوا فى الكتابة والنضال معا .

وفى الأرض المحتلة نجد أن معظم الكتاب والشعراء قد دخلوا السجن مرة على الأقل لنتاجهم الادبى أو لنشاطهم السياسى .. وفى الحالتين كانت تجربة السجن من العوامل المؤثرة فى نتاجهم بصورة ما .

ويتميز التعبير عن هذه التجربة بالصدق والمعاناة الحقيقية والبساطة ويدور حول الصمود أمام المحققين ورفض المساومة على الشرف القومى ورفض الظلم الاجتماعى والقومى والعنصرية ، والالتزام بقضايا الجماهير .

بل إن السجون أفرزت العديد من الأدباء ، فسجون الصهاينة تنتشر من شمال الوطن إلى جنوبه ، وعدد من فيها من الفلسطينيين لا يقل عن بضعة آلاف فى أى وقت . وقد حوّل السجناء هذه السجون إلى مدارس حقيقية للنضال والثورة ، من خلال الاحتكاك المباشر والتعامل اليومى مع أشرس رجال العدو . وبالقراءة والاطلاع ، كان من الطبيعى أن تخلق هذه التجربة عددا من الكتاب يعبرون عما يدور بمخيلتهم أو يسجلون واقعهم .. تزيدهم الممارسة خبرة أكثر ويدفعهم الاصرار وكثرة القراءة على الاجادة .

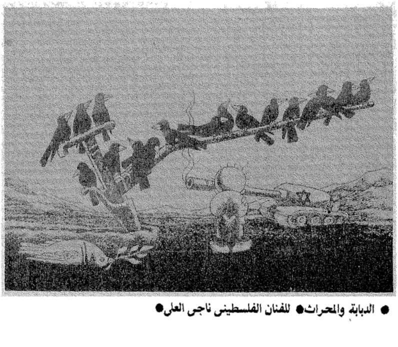
إن القصص القصيرة والروايات التى كتبها هؤلاء الادباء السجناء فى سبيل الوطن اما قصص تسجيلى أو قصص أبداعى .

ان قصص محمد عليان التسجيلية أو فاضل يونس .. تعطينا فكرة عن سجون الاحتلال وأساليب العدو وممارساته فى معاملة السجناء وهى تشكل فى حد ذاتها أدانة لكل هذا الكيان العنصرى وما يدعيه من حب للسلام أو ديمقراطيته أو أية دعاوى زائفة يصدقها البعض ويروج لها البعض الأخر .

أن أدب السجون يشكل الآن فى أدبنا العربى نوعا خاصا من الآدب يشير إلى اضطهاد هذا الانسان العربى فى عصر يسميه البعض عصر الحريات .

أخيرا .. نأتى للمسرح فى فلسطين المحتلة .. والحركة المسرحية الفلسطينية فى العشرين سنة الماضية هى تجربة فريدة على أرض الواقع بين شعب محتل وعدو متسلط . ولقد عمل العدو بكل الوسائل لمحاربة هذه الحركة المسرحية ، فمن اغلاق لمقار الفرق المسرحية بين حين وآخر الى قمع للعناصر الفنية العاملة بها ، وبالسجن تارة وبالترحيل خارج الوطن تارة أخرى .. عدا الرقابة المشددة على النصوص المسرحية وعدم السماح بعرض أى نص يتعارض مع ما يراه الحاكم العسكرى ، بالإضافة إلى إنشاء تجمعات فنية لا متصاص طاقة الفنانين فى أعمال ليس لها أى مضمون قومى أو تقدمى ، بحيث أصبح الاقدام على تكوين فرقة مسرحية فى مثل هذه الظروف مضافا اليها صعوبة الامكانيات المادية والبشرية .. يعتبر عملا بطوليا فى حد ذاته .

ولكن تكوّن العديد من الفرق المسرحية ، وألفت الكثير فى المسرحيات التى عرضت فى داخل الوطن المحتل وخارجه كما حدث وعرضت فرقة « الحكواتى » مسرحياتها فى باريس وتونس ــ والتجربة تستحق دراسة خاصة تتناولها من جميع جوانبها .. الإيجابية والسلبية



● الدبابة والمحراث● للفنان الفلسطينى ناجى العلى●

ملامح يهودية فى مسرح آرثر ميللر

عبد الغنى داود

على الرغم من أن [أرثر ميللر] قد تخطى السبعين (من مواليد ١٩١٥) إلا أنه لم يقدم مثلما قدم رفيقه [تنيسى ويليامز] (١٩١١ - ١٩٨٣) هذا العدد الكبير م الأعمال المسرحية والتى بلغت ما يقرب من السبعين مسرحية فإن ميللر لم يكتب سوى عشر مسرحيات فقط هى : ــ « الرجل الذى حظى بكل شىء » ١٩٤٤ ، « كلهم أولادى » ١٩٤٧ ، « موت بائع جوال » ١٩٤٩ ، « عدو الشعب » وهى إعداد عن



ارثر ميللر

مسرحية (إبسن) ١٩٥٠ ، « البوتقة » ١٩٥٣ ، « مشهد من الجسر » ١٩٥٥ ، « ذكرى يوم الإثنين » قصيرة ١٩٥٥ ، « بعد السقوط » ١٩٦٤ ، « حادثة فى فيشى » قصيرة ١٩٦٤ ، « الثمن » ١٩٦٨ . . ورغم هذا يحتل مكانة كبيرة فى عالم المسرح الأمريكى . . وبالتالى فى المسرح العالمى . . لدرجة أن ناقدا كبيرا مثل (كينيث تينان) يقول عنه : ــ [يحتل ميللر موقع الجسر فى المسرح الأمريكى الذى يصل بين التراث القومى الجاد الذى خلفه (أونيل) و (أوديتس) وبين التراث العالمى ممثلا بصفة خاصة فى (إبسن) و (تشيكوف) و (برنارد شو) ، وهو ينتمى إلى تراث الثلاثينيات من الدراما الاجتماعية ، وإذا كانت مسرحياته عويصة قوية العضلات وتتعلق بعالم الرجل فى معظمها ، فإن فيها تمردا واضحا على ما هو غير إنسانى فى علاقة الإنسان بغيره ، وفى علاقته بأسرته وفى علاقته بالدولة التى تهيمن على مجتمعه ، ويكفى (ميللر) أن خلق فى مسرحياته شخصيات لا تنسى مثل (جوكيللر) فى مسرحية « كلهم أولادى » ، و (ويلى لومان) فى مسرحية « وفاة بائع جوال » ، و (جون بروكتور) فى مسرحية « البوتقة » ، و (كوينتين) فى مسرحية « بعد السقوط » .]

وينحدر ميللر من أب نمساوى وأم ألمانية . . وهى أسرة يهودية أوربية هاجرت إلى الولايات المتحدة ، وقد ولد فى ١٧ أكتوبر ١٩١٥ ، وشب فى ظل الكساد الإقتصادى الذى إجتاح العالم فى الثلاثينيات . . كان تواقا منذ صغره للشهرة حتى أنه درس بجامعة ميتشجان التى كانت تمنح جوائز للتأليف . . وقد نال بالفعل العديد من الجوائز من الجامعة وغيرها . . وأستحق لقب [أكثر كتاب الدراما الأمريكيين فوزا بالجوائز] عام ١٩٤٧ . . رغم قلة إنتاجه !! فهو ككل اليهود قد إكتشف أن الثراء لا يكفل لهم المساواة الإجتماعية بغيرهم . . فى حين أن التفوق فى الفن والأدب يكفل تلك المساواة . منطلقين من الشعور بالتمايز والإختلاف عن الأخرين حتى ولو كان متوهما . . ونال (ميللر) شهرة أكبر حين واجه تهمة [احتقار الكونجرس] لأنه رفض ذكر أسماء رفاقه فى إجتماعات الكتاب التى نظمها الحزب الشيوعى ، وتوج هذه الشهرة حكم المحكمة الدستورية العليا عليه بالبراءة فقد أنكر الإنتماء إلى أى تنظيم شيوعى . . كذلك تم إنتخابه عضواً بالمعهد القومى للفنون والآداب عام ١٩٥٧ ، ولربما كانت شهرته لدى غير المثقفين ترجع إلى زواجه الشهير بممثلة الإغراء الامريكية الراحلة (مارلين مونرو) وذلك إمعانا فى حب الشهرة والسعى وراءها بأى ثمن .

كانت مسرحيته الأولى « الرجل الذى حظى بكل شىء ، ١٩٤٤ مسرحية عادية تروى قصة شاب يقتنع شيئا فشيئا بأنه لم يحقق ذاته . . فيلجأ إلى تطويق رأسه بكومة غير ظاهرة ولكنها محسوسة تقريبا من القصاص ومجازاة النفس إن صح التعبير . . فقانونه ــ كما يلاحظ هو من خلال حياته هو . . أن الناس دائما يفشلون بشكل يستحق الإهتمام . . وهو يتصور أنه يجب أن يكون كذلك والمسرحية مبنية على إعتقاده بالكارثة التى تتوعده وتوشك أن تحدق به . . لكن الكارثة لا تحل أبدا . . حتى حين يحاول بطريقة عملية أن يجلبها كى يتخطاها ويعيش بعدها فى سلام . . وهذه الفكرة كما تقول الناقدة (دينيسى ويللاند) [تستمد جذورها من الثلاثينات ، وتنتمى لعصر الأزمة وإنعدام الطمأنينة والأمن

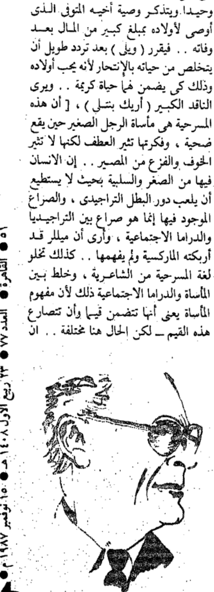


الإقتصادى] . . لكن الحقيقة أعمق من هذا فهى تكشف عن أعماق (ميللر) اليهودى الذى يشعر ككل يهود بأن حياتهم مليئة بالصراع مع ذلك المجتمع الذى فرض عليهم العزلة والضرائب ومهنا معينة وزيا معينا وشارة معينة لتنمية الإحساس بالإضطهاد . . . وهم يتوقعون الألم والمعاناة إذا ما تم مزيد من التفاعل مع الآخرين . . أى أنهم ينظرون إلى الآخرين باعتبارهم مصدرا للألم والخطر . . . وإذا ما كان الأمر كذلك فإنطوائيتهم دليل على إفتقادهم للأمن . . فهم يعانون إحساسا مستمرا بالوحدة فى عالم كاره أو غير مبال . وعموما فقد فشلت المسرحية من الناحية الدرامية وارتبك بناؤها وسيطر عليه الأسلوب السردى ، وبدت كأنها من صنع هاو ناشىء . .

لكن المسرحية التالية « كلهم أولادى » ١٩٤٧ قد جلبت له العديد من الجوائز ولفتت إليه الأنظار . . وتبدأ بأن يدعو الشاب (كريس) خطيبة أخيه الذى قتل فى الحرب لزيارة منزلهم وتحضر الفتاة (آنى) ليس بغرض الزيارة لكن لمحاولة إخراج أبيها من السجن . . فقد كان شريك (لكيللر) والد (كريس) فى مصنع سلندرات الطائرات . . . يحس (كيللر) بأن وراء زيارة الفتاة أمرا ، ويزداد ذلك الشك عندما تستدعى (آنى) أخاها (جورج) المحامى لزيارتها عند عائلة (كيللر) . يقع (كريس) فى غرام (آنى) التى توافق على الزواج منه ــ يزداد خوف الأب من الفتاة ويهتز ، ويبدأ فى ابعاد التهمة عن نفسه . . والتى سُجن أبوها بسببها وهى (توريد ١٢٠ سلندر فاسد لسلاح الطيران) ، أدت إلى وفاة ٢١ طيارا . . تبدأ الفتاة فى محاصرة الأب . . ثم يدرك (كريس) أن أباه هو السبب المباشر فى موت أخيه (لارى) ، ويحتدم النقاش بين الابن والأب وكذلك الأم التى تصدق أيضا أن زوجها هو السبب فى مقتل أبنها . . وفى النهاية . . وبعد أن يتضح للجميع أن (كيللر) هو السبب المباشر فى مقتل ابنه ينتحر الأب . . ويرى الناقد المسرحى (كينيث تينان) أن [هذه المسرحية ضربة ميلو درامية ذكية ، وذلك بأن يتطور (كيللر) فيقبل تحمل المسئولية بغير اقتناع ثم ينتحر برصاصة من مسدسه . . بينما يعتبرها الناقد (دانييل شنايدر) [مسرحية من نوع الدراما الاجتماعية لكنها ليست هجوما على أخلاقيات الرأسمالى] فميللر كان أيامها يدعى إعتناق الماركسية لكنه فى الحقيقة كان يؤمن فى اعماقه كأى يهودى بالأيدولوجية الرأسمالية لأن الرأسمالية هى الأيدولوجية الوحيدة التى تخلق مناخا لنمو المنافسة الفردية والعدوان مع الشعور بالتمايز اللصيق باليهود ويرى (شنايدر) أيضا(١) أن المسرحية [دراسة للرجل العادى الضائع الحائر الذى يدخل عالما معدوم القيم . . لا توجد مسئولية لدى الإنسان اذاء غيره . . أنها فى الواقع أقل مسرحياته التالية أصالة وبراعة من ناحية التكنيك المسرحى رغم أنها عرضت ٣٢٨ ليلة عرض متصلة .

ومن الملاحظ أن بعض مسرحياته يحمل نوعا من العلاقة بين الأب والابن كفكرة أساسية أو تجد أخا ناجحا وآخر فاشلا مضطهدا بعد . . أو أخا إيجابيا ممتازا ومتميزا وأخر سلبيا متخلفا . . ويعترف (ميللر) أنه كان مقربا من أبيه . . لكنه ينكر أن مسرحياته تعبر بصورة مباشرة عن علاقته بأبيه . . وان كان هذا شيئا أصيلا فى نفسه ، وينكر تماما أن شخصيات (ويلى لومان) بطل مسرحيته التالية (موت بائع جوال) ، ١٩٤٩ هى صورة لأبيه لكنه قابل فى الحياة من على شاكلة أبيه . . ويرى أن مسرحيته « موت بائع جوال » [أقرب إلى تعلقها بالعالم الخارجى كما يتصوره ذهن ذلك الرجل الحالم . . رغم أنها لا تجزىء هذا التصور إلى الأبعاد التى إرتبطت بالتعبيرية . . لكن ثمة جانب أخر أثارته هذه المسرحية . . وهو جانب يتعلق بالمضمون لا بالشكل ، ذلك لأن فيها إحساس ضمنى بأنها تدور فى وسط يهودى]

وتؤكد الناقدة الامريكية (مارى مكارثى) على معنى من المعانى الذى يتسم به أى مجتمع من مجتمعات الجيتو اليهودى المكون من جدران عالية تفصل بينهم وبين المجتمع من حولهم . . كثافة فى العدد تميزهم وإرتفاع فى منازلهم وشارات خاصة وحياة نموذجية لتضخيم التمايز ورفضهم الذوبان فى المجتمع الذى يعيشون فيه حين تقول عن مسرحية (ميللر) هذه [إن مأساة (لومان) فى الواقع هى أنه يعيش فى مجتمع خاص يفرض عليه قيما وسلوكا من نوع خاص . . وليست مأساته فى أنه يهودى فقط أو بائع جوال . . أو ممثل لأى جماعة أو طائفة أخرى] وملخص المسرحية هو أن (ويلى لوماان) البائع المتجول حين يشعر أنه اضاع كل شىء . . . عمله وثقة أولاده . . يقف وحيدا ويتذكر وصية أخيه المتوفى الذى أوصى لأولاده بمبلغ كبير من المال بعد وفاته . . فيقرر (ويلى) بعد تردد طويل أن يتخلص من حياته بالإنتحار لأنه يحب أولاده وذلك كى يضمن لهما حياة كريمة . . ويرى الناقد الكبير (أريك بنتلى) ، [أن هذه المسرحية هى مأساة الرجل الصغير حين يقع ضحية ، وفكرتها تثير العطف لكنها لا تثير الخوف والفزع من المصير . . إن الانسان فيها من الصغر والسلبية بحيث لا يستطيع أن يلعب دور البطل التراجيدى ، والصراع الموجود فيها إنما هو صراع بين التراجيديا والدراما الاجتماعية ، وأرى أن ميللر قد أربكته الماركسية ولم يفهمها . . كذلك تخلو لغة المسرحية من الشاعرية ، وخلط بين المأساة والدراما الاجتماعية ذلك لأن مفهوم المأساة يعنى أنها تتضمن قيما وأن تتصارع هذه القيم ــ لكن الحال هنا مختلفة . . ان


آرثر ميللر

(ويللى) رجل لا يملك من القيم ما يفرض أى نـوع مـن الصـراع ، إن نـوع مـن الصـراع ، إن لم يكن منبت القيم تماما] فهذا العالم هو نهاية المطاف بالنسبة للديانة اليهودية . . وكما نعلم فقد إرتبطت الكهانة بالعلم على مر التاريخ اليهودى بحيث أصبح من المسلم به أن الدراسة إنما هى نوع من العبادة بالمعنى الحرفى . ونعود إلى رأى (ينتلى) فى هذه المسرحية حين يقول : [ومن جهة أخرى نجد أن أحداث المسرحية تحـدث فى ذهـن (ويللى) . . فـهى إذن ليست مسرحية واقعية بالمعنى الأصطلاحى للكلمة ، بل أن شخصية (ويللى) لم تتضح أو تتميز . إذ ماذا كان يبيع ؟ إن المسرحية لا تجيب على الإطلاق . . .]

وتنفى الناقدة (اليـاتور كـلارك) فكرة إيمان (ميللر) بالماركسية فى هذه المسرحية كـما سبق أن قلنا فتقـول : ـ [إذا كـانت المسرحية تتلاقى فى أفكارها مع المـاركسية فهـو التقاء غـير مقصود لـلإفادة من كـافة التحليلات الخاصة بدراسة المجتمع تـاريخيا وإقتصاديا وإجتماعيا] ويعكس ذلك موقف (ميللر) الغامض من كافة الإيدولوجيات فيما عدا أيدولوجيته اليهودية الصهيونية . . فقد تنصل من كافة مبادئة التى كان ينادى بها أمام اللجنة القضائية التابعة للكونجرس فى فترة الماكارثية فى أوائل الخمسينات فيقـول فيما بعد لمجلة « باريس ريفيو » عام ١٩٦٦ تعليقـا عـلى هـذه الأحـداث : ـ [لست مستعدا لأن أتشبث بنظام الاقتصاد المخطط بشكل منظم ودقيق وإن كنت أعتقد أن لهذا النظام مزايـاه . . لكنى أصبحت فى رعب شديد من الناس بشكل حاد لم أعد أثق فيهم الأن . . وتعودت أن أعتقد أنه إذا كان لدى الناس الفكرة الصحيحة فإنهم يستـطيعون أن يتقدموا إلى الامـام ، فى الثلاثينيـات لم أتبين كيف لحكومة اشتراكية أن تقف ضد السامية ، وقد انجرفت إلى هذه الحركة التى تحتج على العداء للسامية والعنصريـة واللا أنسانية ، فقد أصبحت الأن أكثر براجماتية فى مثل هذه الأمور حيث أشترط معرفة ضد من أكـون ، ومن هو الـذى يجب أن أقف بجانبه ، وما هى صفاته ؟] متجاهلا كل ما يمارسه شعبه المغتصب من إجرام وعـدوان على الشعب الفلسطينى ، ومؤكدا فى نفس الحديث على إيمانه بالتقاليد اليهودية فقط ولا شىء غيرها : ـ [ورغم أنى لست صاحب أيدولوجية إلا أنى تشيعت لفكرة معينة هى أن هناك مأساة فى العالم ، لكن العالم يجب



آرثر ميللر

أن يواصل مسيرته ، وهناك ترابط بين هذا وذاك حيث لا يمكن لليهود أن يقدموا ككبش فـداء للأخـرين ، كى يستشعر الأخـرون بمتعـة الشكل المـأسـاوى . وكم تحـذرنـا الكتابات اليهودية من ذلك حتى لا ندفـع بالأمر بعيدا فى إتجاه الهاوية التى من الممكن أن نسقط فيهـا . . وهذا جـزء من سيكلو جيتى - فلدى الكثير الذى أتحدث عنه لهذا أحتمى بهذا الغلاف السيكلوجى للإستمرار فى الحياة . . لذا لم أستطع أبدا أن أكتب عمـلا عدميـا بشكـل كـلى .] (فميللر) كدأب المفكرين اليهود يبحثون عن صوب الإضـطهاد فى العصـور القديمـة والحديثـة ونتبين ذلك عندما يكتب مسرحيته التـالية « البـوتقة » أو سـاحرات سـالم ١٩٥٣ . . وقبل أن نتناول هذه المسرحية بالبحث أود أن نتـوقف عنـد تجـربـة (ميللر) الأولى والأخيـرة فى الإعداد المسرحى حيث أعد مسرحية (إبسن) الشهيرة « عدو الشعب » عـام ١٩٥٠ ، وصاغهـا صيـاغـة جـديـدة محتفظا بالكثـير من روحها فيـما عدا اللغـة والبناء والأفكار ، وجعلها ثلاثة فصول بدلا من خمسة ، وجعـل من بـطل المسـرحيـة (ستوكمان) نموذجا أمـريكيا وأزمتـه أزمة الديمقراطى الذى يتعلم من بلده أن القاعدة العامة ليست منزهة أو على صواب . . ولعل هذا الموضوع هو الذى شد فكـر (ميللر) كيهودى يعانى إحساسا مستمر بالـوحدة فى عالم كاره وغير مبال مع وجود فكرتى تفوق اليهـود عقليـا والتمـايـز الصهيـونى التى إستمدت جذورهـا من فكرة نقـاء الجنس اليهودى وأن بقية العالم ليس على صواب

أما مسرحيته « البوتقـة » ١٩٥٣ فتعتبر أشعـر مسرحيـاته وأكثـرهم إمتلاءاً بـروح الدراما والمسرح ، وتتلخص فى أنه فى عام ١٦٩٥ بمدينة (سالم) بالـولايات المتحـدة تتجمع أربع فتيات يرقصن فى الغابة ليـلا عرايا ـ يصـطهن [القس باريس] حيث يفـاجأ أن إبنتـه كـانت بينهن ، ويجـد أنها أصيبت بنوع من الإنهيار العصبى ، وبطل المسرحية هو (جون بروكتور) فلاح عادى شريف يحاول أن يفعل ما يراه ويؤمن به ، ويضحى بحياته مقابل هذا الإلتزام . . وفى المسرحية مجمـوعة من الهـاربين من تهمـة الإشتغال بالشعوذة والسحر يتجمعـون فى غـابـة قـريبـة يتهمهم النـاس بـالعمـالـة للشيطان ، يعقدون محاكمة للنظر فى أمرهم تنتهى بتنفيـذ حكم الإعـدام شنقـا عـلى أكثرهم ، وفى هذه الأثناء يتم القبض ظلما بفعـل فريـه من فتاة مهـووسة عـلى زوجة (بـروكتور) بـطل المسرحيـة ويحـاول هـو تبرئتها ، لكن محاولاته تؤدى إلى اعتقاله ، وتبدأ عملية مساومة له بأنه إذا اعترف وقدم قائمة بزملائـه الذين نقلوا عـدوى السحر فسيطلق سراحه إما إذا لم يعتـرف فالموت مصيره المحتوم ، وحين يلتقى (بروكتور) بـزوجته المقبـوض عليها يتـدخـل (القس هال) الذى يشفق عليها فيرجوها أن تقنع زوجهـا أن يعترف كـذبا فيـرفض ويكـون الموت نهايته المحتومة . . ويرى بعض النقاد أن هذه المسرحية تشبه إلى حد ما مسرحية « القديسة جان » (لبرنارد شو) ليس لأن كل منهما رواية تاريخية دينية تنتهى بمشهـد درامى للمحـاكمة والإستشهـاد . . ولكن

لأن كلا البطلين يحاول أن يفلت من الإعدام بالإعتراف . . ويقول (ميللر) أنه فى هذه المسرحية أراد أن يخلق بطلا ذا ضمير كى يقترب من الإيمان بالطبيعة الإنسانية . . لكن (ميللر) لا يُعنى ببطولة بروكتور ـ مثلما فعل (برناردشو) مع بطلته (القديسة جان) ـ بقدر عنايته بضميره . . ويعكس هنا تأثره بالأفكار اليهودية الاساسية عن الـذنب ـ العقـاب ـ الجـزاء] التى تلازمهم . . بالاضافة إلى احتشاد المسرحية بفكرة السحر بجميع أسراره وأنواعه الذى جاء من العقلية اليهودية[٢] وكذلك الإيمان بالأشباح وتقمص الأرواح ومخاطبة الأرواح والإيمان بالمسيح المنتظر وقراءة الكف والنجوم والطوالع . .

فى عام ١٩٥٦ يقدم مسرحيتى « مشهد من الجسر » ، و « ذكرى يوم الإثنين » ، ويعتبر الدكتور (يحيى عبد الله)[٣] مسرحية « مشهد من الجسر » واحدة من أعظم ما عرفته الكتابة الدرامية فى القرن العشرين فيقول : ـ [. . وذلك يرجع إلى ما يتحقق فى هذه الدراما من إستمرارية الحدث ، وما تقدمه نتيجة لذلك من وحدة تأثير لا يتجزأ ، والفعل أو الحدث يبدأ من نقطة ويتحرك تلقائيا دون إنقطاع إلى نهايته الصراع ويزداد وضوحا . . لكن أبدا لا يتغير أو يتحور كما هو فى كثير من الأعمال المسرحية . . وحدة الصراع لا تأتى إلا مع الإمتداد الزمنى للمسرحية ، بمعنى أنها ليست وليدة أى مؤثر خارجى ، هذا النوع من التأليف المسرحى قد ينتهى إلى ما هو معروف بالدراما الثابتة [ستاتيك] لكن هذه المسرحية ليست كذلك ، وأنما نستطيع أن نقول إنها تنبنى حقا على موقف Stasis وهذا الموقف هو نقطة الإنطلاق التى تبدأ منها المسرحية ، ونهايتها هى النهاية الطبيعية المحتومة لطبيعية هذا الموقف الذى بدأت منه ، إن ما يشغل الحيز الزمنى أو المسافى لهذه المسرحية لا ينفصل عن هذا الموقف] . . ويقول أيضا : - [وبهذا تكون « مشهد من الجسر » محاولة فى كتابة المأساة الإغريقية بأسلوب حديث ، وبالتالى تكون خيانة (ايدى) للمهاجرين المتسللين تهديداً للطريقة الصحيحة للحياة الجماعية التى يعتبرها (ميللر) أبرز مظهر من مظاهر المدينة القديمة ، لكن (ايدى) هنا يخلع نفسه من المدينة وحياتها وبالتالى يدمر نفسه ، وينسحق امام اعتداده لفرديته وفى الحقيقة أن هذا التحليل الرائع للدكتور (يحيى عبد الله) لتكنيك وبناء هذه المسرحية لا يخفى عنا بعض الملامح يهودية فالمسرحية تتناول حياة مجموعة صغيرة من الناس تصطبغ بلون واحد داخل مجتمع أكبر وأضخم منها . . هذه الحياة الى تشبه الى حد كبير حياة اليهود فى الجيتو أو تجمع شراذم اليهود فى فلسطين لاقامة كيانهم الإسرائيلى وسط محيط من العداء من أصحاب الارض أو من جيرانهم العرب . هذا المجتمع المغلق على نفسه تكون عقوبة خيانة تقاليده هى الموت . . إذ تبدأ هذه المسرحية القصيرة المكونه من فصلين ينزل مهاجران إيطاليان خلسة على أسرة صغيرة فى الولايات المتحدة بحثاً عن عمل . وهما الشقيقان [ماركو ، وردود لفو] من أقارب زوجة (إيدى) الذى سبقهما فى الهجرة منذ سنين . وحيث أنهما ينزلان خفية متسللين فلا بد لهما أن يمكثا المدة القانونية اللازمة للحصول على الجنسية الأمريكية . . وفى هذه الأثناء يلاحظ إيدى أن كاترين الصغيرة شقيقة زوجته تحب ردولفو أصغر الشقيقين ويكون إيدى نفسه قد تورط فى حب كاترين ، ويبدأ يغار عليها فينمو فى نفسه حقد على (ردولفو) وعلى شقيقه الأكبر وينتهى هذا الحقد المترتب على حبه الشاذ والمحرم لشقيقة زوجته بأن يفشى سر المتسللين فيعتقلان ، وتنتهى حياة (إيدى) إثر عراك نشب بينه وبين (ماركو) الشقيق الأكبر بسبب خيانته ! !



ارثر ميللر

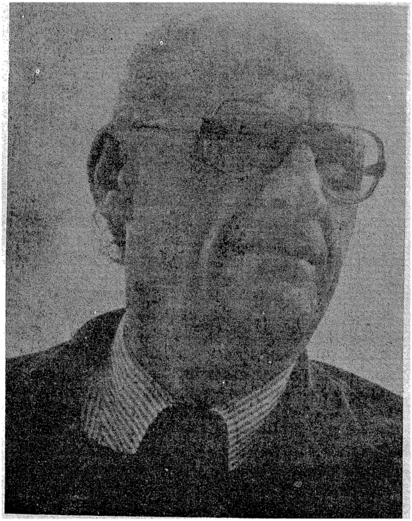
ومسرحية « ذكرى يوم الإثنين » ١٩٥٦ تعرض لمجموعة من الموظفين والعمال فى محل كبير لبيع قطع الغيار من خلال علاقات بعضهم البعض . . فيصبح توى الموظف الصغير السكير فى الجزء الأول - مثلا عزوفاً عن الخمر فى الجزء الثانى بمجهود جبار يبذله لبعث الارادة فى نفسه . . . بينما نجد (كينى) المثالى المحب للشعر فى الجزء الأول يتخبط فى الجزء الثانى - رغم ومضات الرقة والترف التى تعاوده وتذكره بما كان له فى سابق أيامه . ومرور الزمن هو الحد الفاصل بين زمنى المسرحية - بين يومى الإثنين اللذين يفصلهما زمن يقضيه (بيرت) الشخصية المحورية فى المسرحية - فى كسب ما يكفى من مال للإلتحاق بالجامعة . و (ميللر) فى هذه المسرحية كما يقول الناقد (رونالد هايمان)[٤] [لم يهتم أن يصنع بطلا فرديا مثل (ويلى لومان) يقف كنموذج يمثل مجموعة من الناس فى المجتمع - حيث نجد ويلى لا يبيع شيئا بالفعل لأى شخص - بينما نرى الرجال هنا أثناء العمل حول مائدة التخريم فى محل كبير لبيع قطع الغيار . . ورغم هذا فهى ليست مسرحية واقعية كما يقول (ميللر) وللمرة الأولى يمزج المؤلف فقرات من الشعر فى حوار مسرحياته - لكننا نلاحظ أنه لا يحدث أى شىء قابل لأن يتحول إلى دراما . . وأن المسرحية - ببساطة - ولكى تحتفظ بإهتمام المتفرجين - قد أعطت فكرة خاطئة عن موضوعها .

ونأتى إلى مسرحيته التى أثارت أكبر ضجة أثارتها مسرحية حولها . . فالمسرحية تدور حول نجمة الإغراء العالمية (مارلين مونرو) التى تزوجها المؤلف لسنوات وفشلت زيجتهما . . ألا وهى مسرحية « بعد السقوط » ١٩٦٤ ، وتتلخص فى أن (كوينتين) محام ناجح فى نيويورك يدهمه الشك فى نفسه ، فبعد زيجتين فاشلتين يتساءل [بأى حق أتحمل أعباء زيجة ثالثة ؟] ويتذكر كونتين وهو يحاول أن يزن نفسه أمام صديق قديم له كيف شب فى بيت دلله وجعله يعتقد أنه غير عادى ، وفى طابور الذكريات يصبح (كوينتين) مشغولا بأسرته وأصدقائه والنساء اللواتى صادفهن فى حياته ، وبعض المشاكل السياسية التى إعترضته ، ويرجع فشل زواجه الأول إلى إدعاء زوجته بأنه كان يعاملها وكأنها لا وجود لها ، وزواجه الثانى من (ماجى) المطربة

المشهورة التى تخشى أن تفر منها الشهرة وتنهار بالسرعة التى تكونت بها ، فتتحول فى حمى هيستيرية عنيفة الى غمرة تحطم نفسها بنفسها ، وأخيرا ينهى (كوينتين) أوديسا إكتشافه لنفسه بالعثور على حقيقة ما يؤمن به حق الإيمان ، ويستعد للزواج مرة ثالثة .

ويرى الناقد (إرفنج كريستول ، أن هذا العمل ليس مسرحية على الإطلاق ولكنها تندرج تحت ما يسمى بأدب الإعتراف أو الدراما النفسية . . بينما هلل لها الناقدان الأمريكيان (تيرون جاتيرى وهوارد توبمان) واعتبراها أعظم حدث فى تاريخ المسرح الأمريكى ، وإن كانت من الناحية الدرامية قد جاءت مخيبة للآمال . . ونتوقف نحن عند شخيصة (كوينتين) بطل هذه المسرحية وهى شخصية (ميللر) نفسه فنجده يعترف بأنه يحس الإنفصال عن جميع البشر طالما جاء بعيداً عن الحب والبكاء والحزن ويعترف حين يذكر زيارته لمعسكرات الاعتقال حيث يقتل آلاف اليهود بأنه شريك فى الجريمة أو المذبحة (فميللر يقول فى حديث له [٥] : - (أنه من الخطر أن يشعر الإنسان أنه برىء بما يتطابق مع كلمات كوينتين هادفا بذلك تعميق الشعور بالذنب لدى الجميع وهو شعور يحرص عليه جميع اليهود كما يحرصون على طلب القوة كما جاء على لسان كوينتين) فى هذه المسرحية : - [. . لذلك فأنا أحاول أن أعرف الى أين يقود طلب القوة ، وأن الحب ليس القوة فهما عدوان لدودان] كذلك يقول كوينتين بصراحة والذى هو (ميللر) نفسه : - [متى كان هناك أناس صالحون وآخرون طالحون ؟ . . كم كان من السهل أن أميز بينهم . كنت أرحب بصداقة أسوأ إبن داعرة إذا أحب اليهود وكره هتلر ، كأنه لون من الفردوس لو شئنا المقارنة] . . كذلك يعيد(ميللر) فى هذه المسرحية تجسيد أسطورة اليهودى التائه . .

وكما نعلم فإن اليهود حريصون على نشر الدعاوى عن إمتداد التاريخ اليهودى إلى الزمن الغابر القديم - إذ يروى (ميللر) خلال المسرحية على لسان (هولجا) صديقه (لـ) وحبيبته . . وهى عالمة آثار تبحث عن الجذور فى حفرياتها ، وتعرضت لمعسكرات الاعتقال النازى ومعسكرات العمل السوفيتى . . وتروى (هولجا) قصتها حين تفقد الذاكرة فى غارة جوية ، وتجوب من مكان مع الناس عبر الريف بحثا عن مكان أمن بينما يتساقط الناس موتى على الطرقات ، وعندما تحاول الإنتحار يمنعها (جندى عجوز) غامض يقودها حتى بيتها ، وتستعيد ذاكرتها وتستدير كى تدعو الجندى للدخول فتجده قد اختفى !! قصة حديثة غامضة تصلح للقرن العشرين مغلفة بشىء من الخرافة والمعجزات ترويها عالمة حفريات وينتهى بعودة اليهود التائة الى بيته اسرائيل بعد أن استعاد الذاكرة - إن هذه القصة تدخل فى صميم دين اليهود . . وتصبح ذات دلالة لأن كوينتين يتزوج (هـ) ويجد فيها الخلاص .



ارثر ميللر

ويواصل (ميللر) العزف على نفس الوتر فى مسرحيته القصيرة التالية « حادثة فى فيشى» ١٩٦٤ متناولا فيها نفس الموضوعات التى تناولها فى « بعد السقوط » مُركزاً هذ المره على بطش النازى باليهود فى فرنسا المحتله . . المسرحية تناقش عدة تساؤلات هى : - إلى أى مدى كان الضحايا السلبيون شركاء فى الجرم ، وكانو سببا فى موت رفاقهم ، وإلى أى درجة من الشعور بالذنب يحسها من بقى على قيد الحياة منهم سواء كانوا من اليهود أو من غير اليهود ؟ والمقصود من تناول هذه الموضوعات بالطبع هو إثارة تعاطف كل العالم مع خرافة أرض الميعاد . . وفى الحقيقة أن المسرحية محدودة وتقليدية من ناحية الشكل . . لكنها دقيقة البنيان . . جامدة الحركة وإن كانت مشحونة بالروح المسرحية ، وهى تتناول عدة شخصيات هم : - الرسام (بيبو) والممثل (مونسو) اللذين يرفضان مساعدة المحلل النفسى (ليدبوك) ، ويقومان بمحاولة للهرب من المعتقل . . إذ أن كل الشواهد تشير إلى نية الألمان فى القضاء على الجميع ، وكان كل خوفهما من العنف البدنى عند مواجهة الوقائع التى تدور حولها . . أما (الميجور) الذى لا يتبع جهاز المخابرات فهو مكلف بالتحقيق مع كل من تحوم حوله الشبهات ، وهو من الدهاء لدرجة أنه يفهم ما يحدث ، ورقيق لدرجة أنه يخجل

من كل ذلك . . لكنه لا يستطيع إنقاذ حياة أحد من السجناء إلا عن طريق التضحية بنفسه ، ويحاول (ليديوك) أن يجعله يعتقد أنه يجب أن يفعل ذلك ، لكن الميجور) يتمكن من أن يكسب جولة الجدال مع (ليديوك) . . عن طريق حصوله على إعتراف ليديوك . . بل ويمنحه الفرصة للهرب . . فيخرج بعيدا عن المعتقل وكله سعادة تاركاً الآخرين ليواجهوا الموت .

(وميللر) هنا لا يجسد وجهة النظر الفرنسية تجاه الألمان ، ويعتمد تصميم الموقف ، ويجسد الذنب الذى يشعر به الجندى الألمانى المهذب - وكذلك الفرنسيون واليهود أنفسهم كجزء من إحساس العالم بالذنب بحيث يكون الطريق الوحيد للهروب من هذا الذنب هو التضحية بالنفس . . من أجل الضحايا اليهود .

أما مسرحيته « الثمن » ١٩٦٨ فمن يصعب تلخيصها رغم أنها لا تضم سوى أربع شخصيات فقط ، وتدور أحداثها القليلة حول علاقة الشقيقين (فيكتور) رجل الشرطة الذى لم يكمل تعليمه ، (والتر) الشقيق الأصغر الذى أصبح جراحا مشهورا يملك مستشفى وندرك أن فيكتور) قد ضحى بمستقبله ووقف إلى جوار أبيهما الذى كان تاجرا كبيرا - فى محنته عندما أفلس ، بينما رفض (والتر) التضحية ، ورفض أيضا مد يد المساعدة لأخيه عندما طلب منه أن يقرضه خمسمائة دولار ليتيح لنفسه فرصة إتمام تعليمه ، وتبدأ ما يسمى بالأحداث - لأن بعض النقاد أطلق على هذه المسرحية . كما أطلقوا على سابقتها « حادثة فى فيشى » تعبير (قطعة حوارية) - عندما يذهب (فيكتور) وزوجته (استر) [ولنلاحظ أن اسم (استر) يهودى] إلى شقة الأب القديمة بعد وفاته بسنوات حيث قرر الشقيقان بيع أثاثها القديم ، ويكون (فيكتور) قد إستدعى أحد سماسرة الأثاث القديم بالتليفون ، ويحضر اليهم (سولومون : سمسار الأثاث اليهودى ذو التسع وثمانين عاما . . وهو عجوز يحمل ذكريات قديمة عن موت إبنته منذ ستين عاما ، ويبدو شخصية فضولية خفيفة الظل يفتح قلبه للناس دون تحفظ [ولنلاحظ التأثير الكامل لمثل هذه الشخصيات على المتفرجين فهو بالتأكيد تأثير إيجابى فعال يثير التعاطف] . . وعندما يأتى والتر تكون

ارثر ميللر



المواجهة . . لكن (والتر) كان متعجلا ، ونكتشف الفجوة بين الشقيقين، ويبدو (والتر) متعاطفا فى البداية ، ويعرض على أخيه (لمساعدة ليبدأ مستقبله من جديد ، ويرفض (فيكتور) عطف أخيه ويكشف كل لأخيه مشاعر الكراهية ، ويفترقان بينما يبقى اليهودى الخفيف الظل الطيب ليشترى الأثاث وكأن هذا اليهودى العجوز الطيب والذكى هو الشخص الوحيد الذى سيمتلك ويرعى ويحافظ على هذا الميراث القديم الذى أهمله أبناء الغرب . . بل تخلوا عنه ، وأنشغلوا بخلافاتهم وتصفية الحسابات فيما بينهم . .

ويرى الناقد (رونالد هايمان) أن هذه مسرحية عبثية بينما يقول عنها الناقد (كينيث تينان) : - إن هذه المسرحية قد فشلت تماما فى أن تشير الى الأحداث السياسية الجارية ، ويرد عليه (ميللر) مدافعا : - (إن المسرحية التى تكتب لتواكب أحداثا سياسية جارية تكون مسرحية مزيفه ، وتصبح فيما بعد مسرحية غير معاصرة قد عفا عليها الزمن بمجرد أن تنتهى تلك الأحداث) ، ويرد عليه الناقد (روبرت برنشتين) قائلا : - (كيف يمكن لمسرحية جديدة أن تفشل فى أن تكون متأثرة بما يدور حولها حتى ولوبطريقة غير مباشرة بأحداث زمانها !؟ إذ حتى الصراعات التى تحدث داخل أسرة صغيرة تنبى عنها شكلا حتمى تلك

الاحباطات التى تودى بالوطن الى الجنون ، ويفسر الناقد (اوسكار ماندل) مدافعا عن منهج (ميللر) فى الكتابة قائلا : - (إن مسرح (ميللر) مسرح طبيعى بالدرجة الأولى ، ورغم إصرار ميللر على ديكور غير واقعى لمسرحياته . . بل يكثر فيها من المستويات حتى يذكر المتفرج دائما أن ما يراه على خشبة المسرح يختلف عن الواقع) لدرجة أن لفظ (التعبيرية) قد أطلق على مسرحه . .

أن مسرح (ميللر)- وكذلك كتاباته النقدية - مليىء بالكلمات البراقة المؤثرة التى تتسم بالروح الانسانية لكن هذا البريق المؤثر لا يخفى ما فى أعماله من إشارات مباشرة أو غير مباشرة الى ملامح يهودية سامة يقدمها لنا أمثاله من الكتاب اليهود فى أغلفة مزوقة . . ومنذ سنوات زار (أرثر ميللر) مصر بعد إتفاقية كامب ديفيد وإحتفلوا به هنا إحتفالا صاخبا . . وذلك ليشارك فى الحمله الصهيونية المكثفة لما يسمى بتطبيع العلاقات بين الكيان الصهيونى العدوانى ومصر . . ورغم أنهم يدركون فشل هذه المساعى - ولهذا فهم مستعدون دائما للعدوان فى اى لحظة وعلى أى مكان فى الوطن العربى . . ورغم هذا يجربون دائما فى صبر وأناة - فلربما إستساغنا الأمر الواقع ورضينا بهزيمتنا لأنفسنا . . .

وبعد ثمانية عشر عاما يقدم ميللر مسرحيتيه الفقيرتين « خطر - ذكرى » على مسرح مركز لينكولنى وبينهما يرى أن الذاكرة خطر نحاول تجنبه ففى المسرحية الاولى امرأة على علاقة برجل ، ولكنها غير مشبعة لأنها ترفض تذكر أى شىء عن الماضى ، وفى المسرحية الأخرى تصبح الذاكرة عند البطلة (كلارا) وسيلة لتحويل الحياة الى كيان شامل ◆

المراجع والهوامش

(١) فى كتابه « التحليل النفسى والفنى » ترجمة : يوسف عبد المسيح ثروة . بغداد ١٩٨٤

(٢) « العلاقات السياسية والحضارية بين العرب واليهود » د. على حسنى الخربوطلى .

(٣) مجلة « الفنون » العدد الثانى . نوفمبر ١٩٧٩

Arthut Miller by Ronald Hay mon (٤)

من المكتبة

الرواية اليهودية الحديثة
كتاب : محمود قاسم

ملامح الرواية اليهودية الحديثة في الولايات المتحدة وفرنسا

نقد وتحليل : شمس الدين موسى

لما كان فن الرواية من الفنون التي انتشرت وأصبح لها شعبية كبيرة ، فحملت الكثير من السمات الخاصة في كل مجتمع من المجتمعات ، بل استطاعت أن تتحمل الكثير مما أراد كتابها من ملامح وهواجس فكرية ، فتلونت بالألوان التي يريدها كاتبوها . ومن هنا رأينا في عالم الرواية عدداً من الروايات التي حملت هموم الكثير من التجمعات البشرية القومية مثل الزنوج ، وسكان المستعمرات ، والأقليات المختلفة .....

ولما كان اليهود في أوربا وأمريكا يشكلون مجتمعاً مغلقاً خاصاً أكتسب تميزه مت نظرة اليهود العرقية المتعصبة ، لذا فلقد برز عدد كبير من الكتاب الذين ينتمون إلى الطوائف اليهودية ، فضمنوا الأعمال التي يكتبونها بكل ما يحمله اليهود من مشاعر تجاه الأجناس الأخرى ، فكانت كتاباتهم على اختلاف أشكالها وعاءً لأفكارهم العنصرية ، ورمزاً لتعصبهم الأعمى ومغالاتهم البغيضة ، بل إنها أصبحت حاملة لحل العيوب التي نتجت عن تلك المشاعر الدينية المتعصبة أو المشاعر الاستعلائية ، وعقدة الاضطهاد ، التي أصابت يهود أوربا على وجه التحديد . ومن هنا يمكن القول بوجود رواية يهودية – أي رواية يكتبها اليهود وتحمل الكثير من ملامح الشخصية اليهودية ومفرداتها ، فضلاً عن اعتناق البعض للأيديلوجية الصهيونية على هذا الأساس اختار محمود قاسم تسمية كتابه الأخير « الرواية اليهودية الحديثة في الولايات المتحدة وفرنسا » الذي اشتمل على بحث على جانب كبير من الأهمية قدم على صفحاته للقارىء العربي الكثير من خصائص تلك الأعمال . فالرواية اليهودية التي عمل « محمود قاسم » على تقديمها في كتابه ، هي راية يكتبها كتاب يهود يعملون على بث الر اليهودية في كل ما يكتبوه . ولقد رجع محمود قاسم فيما كتبه إلى عدد كبير من الروايات التي انتشرت وحملت تلك السمات ، واستعان بأحد الكتب النقدية التي تعرضت لعدد وافر من الروائيين اليهود في الولايات المتحدة للكاتبة اليهودية « راشيل أرتل » بعنوان « الرواية اليهودية الأمريكية » حاولت الكاتبة فيه التأكيد على فكرة وجود أدب يهودي في الولايات المتحدة . ولقد تجاوز محمود قاسم في كتابه مناقشة الروايات التي كتبها يهود أمريكيين أو ناقش الروايات الروايات التي كتبها يهود فلنسيين ، فضلا عن علاقة تلك الأعمال بالسينما أو تشجيع شركات الانتاج ، ومحطات التليفزيون التي يسيطر عليها الرأسمال اليهودي في بروز تلك الأعمال وانتشارها . وأرجع بروز تلك الظاهرة في كل من الولايات المتحدة وفرنسا أكثر من البلاد الأخرى ، لتغلغل الأقليات في هذين البلدين أكثر منها في أي بلد آخر ، وانتشار اليهود في الولايات المتحدة أدى إلى وجود ذلك النتاج الأدبي . كما عرض محاولة راشيل أرتل « في البحث عن جذور للأدب اليهودي في الولايات المتحدة عند الكتاب اليهود . وركز دائرة اهتمامه حول الأدباء اليهود المعاصرين الذين يقدمون إبداعاتهم الروائية لتحمل كل ما أفرزه العقل الذي ينتمي إلى اليهودية متتعصب ، ونرجسية وعقدة اضطهاد ، وسادية ، وعنصرية ... الخ .

الملامح العامة للرواية اليهودية في أمريكا !!

وجدير بالملاحظة أن محمود قاسم قد رصد في كتابه عدداً من الملامح التي اعتبرها عامة وهامة أو تتسم بها ما يسمى بغلرواية اليهودية ، وترتبط لحد كبير بعلاقة تلك الأعمال بالمؤسسات الإعلامية التي يمتلكها اليهود ، وتتمثل في :

١ – إن معظم الكتاب اليهود يشتغلون في وسائل النشر والاعلام المملوكة لليهود ، والتي تعمل على ترويج البضائع اليهودية ، بل أن تلك الوسائل تدفع النقاد اليهود للكتفية عن تلك الأعمال والترويج لها .

٢ – حصول الكتاب اليهود على الكثير من الجوائز نتيجة لسيطرة النفوذ الصهيوني على الأجهزة ، التي تمنح الجوائز ، فتدفع تلح الأعمال وأصحابها للحصول على أكبر الجوائز . مع أفتعال ضجة إعلامية شديدة حولها .

٣ – استخدام الأدباء اليهود للغتهم الاصة في التعبير وتطعيم أعمالهم بعبارات مختلفة من اللغة الليديشية ، بينما يوجد كتاب يهود لا يكتبون بغير تلك اللغة ، ويقومون بأنفسهم بترجمة عمالهم إلى الإنجليزية أمثال « إسحاق سنجر » .

٤ –ينظر الكتاب اليهود في معظم الأحيان للمجتمع



● الأمل ● للفنان الفلسطيني فلاديميرتماري●

الأمريكي بسخرية باعتباره من المجتمعات التي تزخر بالتناقضات ، وتلك نغمة سائدة لدى الكتاب اليهود ويستعملونها بدرجات ومهارة مختلفة .

٥ - تميل الشخصيات في تلك الأعمال إلى اقتطاف القارىء من خلال تقديمها لشخصيات منحطة تستحق الرثاء أو يغلب عليها المرارة ، فاليهودي فقير دائماً ، ويعيش فلا أقذر الأحياء خاصة في أوربا . ويعاني من ثراء غير اليهود وظلمهم الفادح . كما أنه قدم تضحيات كثيرة في حروب الآخرين العالمية ، وعلى العالم كله أن يكفر عن ذلك .

٦ - استخدام وسائل الدعاية المباشرة بذكاء شديد ، ومن ثم ينجح غالبيتهم في جذب القراء الذين قد لا يميلون لليهود .

٧ - الميل إلى الرواية لأنها أكثر انتشاراً وتأثيراً على الرغم من كثرة الشعراء والموسيقيين والمخرجين في المسرح والسينما

٨ - غالب تلك الأعمال تنتمي إلى السيرة الذاتية ، فيقدم فيها المؤلف جزءاً من حيفته بتفاصيل بالغة الدقة ، وأكثرهم شغوف بمثل هذا اللون من الاعتراف .

٩ - عدم ميل تلك الأعمال للتعرض للأجناس الأخرى ، فأدبهم أصلاً من أجل العشيرة اليهودية ، تغلب عليها العنصرية .

ومن تلك الملامح المميزة أصبح يمكن القول بأن هناك روايات يهودية ، لها طابع مميز ، وهدف خاص ، ويحيطها سياج معينة من الدعاية والإعلان والإعلام . تضر بها المؤسسات الأخرى التي تعمل في نفس الجيتو ، الذي يعيش داخله الكاتب اليهودي ، وهو الذي ترك أوربا وعاش في الأرض الجديدة بالولايات المتحدة إلا أنه كعادة اليهود منذ القديم صنع له جيتو خاص ليعيش فيه مع أبناء عشيرته تأكيداً على المذهب المتعصب في الشخصيةاليهودية .

ومن الكتاب الذين اهتم محمود قاسم بعرض أعمالهم « لأنثاثيل ويست » الذي ظهرت عقدة الجيتو في أعماله . . ويقول عنه : « إن نثانيل ويست ينظر إلى المجتمع الأمريكي نظرة حذر وريبة فالأمريكيون في تلك الأونة ينظرون إلى اليهود بعلياء وغطرسة ، ويمكن أن تجد لافتات على الحدائق ودور السينما تفيد أنه ممنوع الدخول للكلاب واليهود . ربما إن هذه المشاعر قد جعلت يهوديته تغلى في داخله فتجمع روايته بين السخرية مت المجتمع الذي يعيش فيه ، وبين القوانين والعادات الاجتماعية السائدة . . .

وفي رواية الحياة الحالمة « لبالوستيل » يهاجم المجتمع الأمريكي المسيحي من جديد ، التأكيد أن اليهودية أقل سلبية ، كما يصور المدينة في روايته « يوم الجراد » باعتبارها مدينة الكوابيس المملوءة بالفنون الرخيصة . . . . »

ويوضح الكاتب أن اتقان ويست للصنعة الروائية كانت من أهم وسائله لتقديم اتجاهاته العنصرية للجمهور دون حساسية تذكر لاعتماده على المواقف الكوميدية التي يتجاوب معها القراء بسرعة ، بالإضافة إلى تصويره بطريقة كاريكاتورية لمظاهر الاغتراب والشذوذ والضياع التي تتمثل في الأنماط التي يقدمها مثل الشخص الأعرج ، أو الأحدب لتجسيد الأمراض التي تدب في أوصال المجتمع ، ومن خلال هذه المواقف يرى الكاتب أن يعلن حربه الشرسة على المسيحية بل ما ترمز إليه .

كما يوضح الكاتب دور المؤسسات القائمة على منح الجوائز في الولايات المتحدة في اختيار تلك الأعمال أو أصحابها من الكتاب اليهود لنيل تلك الجوائز ، فلقد منحت جائزة نوبل في السنوات الأخيرة لبعض الكتاب اليهود أمثال « صول ميللر ، وسنجر ، وإيلياس كانتي » . . . كما منحت جائزة جونكور الفرنسية « لباتريك موريانو » وجائزة بوليتزر الفرنسية لأدباء يه وآخرين ممن يناصرون اليهود أمثال « صيرمان ووك ، ووليام ستايرون ، وبرنارد ، لامود » . . . . . وهم من الكتاب الذين تقطر أعمالهم بالروح العنصرية واليهودية بطريقة تلفت الأنظار . كما أنهم اقتفادوا من الجائزة التي لفتت لأعمالهم الأنظار بمجرد الحصول على الجائزة فاشتهروا على الأصعدة المختلفة محلية أو عالمية .

ويتعرض « محمود قاسم » في كتابه للعديد من الكتاب اليهود الذين لم يخفوا ميولهم نحو إسرائيل رغم أنهم يعيشون في مجتمعهم الأمريكي مثل الكاتب « صول بيللو » الذي قدم كتابه « العودة من القدس » ليصف رحلته إلى إسرائيل . ويلاحظ محمود قاسم أن المؤلف بيللو - كتب عنوان كتابه العودة من القدس او ليس العودة إلى القدس ، كي يسجل فيه رحلة سائح يكتب عن كل ما يراه ويتحدث فيه عن احلام رجل سامي وحيد يعتنق الصهيونية . ويرى أن هناك دولتين لها اسم إسرائيل ، الأولى إسرائيل التي تحتل أرضاً بالقوة ، وتنتهج الرأسمالية الأمريكية . والثانية إسرائيليا ، وهي ضخمة كالأمل وشاسعة كالتاريخ ، وهي أرض الميعاد الحقيقية - وهي إسرائيل الحلم كما يراها .

الرواية اليهودية الفرنسية !!

وتكون فرنسا هي الدولة الثانية التي تظهر بين رواياتها تلك السمة الخاصة التي تتسم بها الأعمال الروائية التي يكتبها أدباء يهود ، حيث أكبر تجمع للطائفة بها إلى ٧٠٠ ألف شخص ، وهي أكبر الطوائف في أوربا بعد الاتحاد السوفيتي ، ويعمل اعضاؤها في أعمال مختلفة بين التجارة ، والصناعة ، والإعلام ، والأعمال الحرة ، مع وجود أكثر من ٥٠ منظمة يهودية تنتظم أفراد الطائفة ، مما جعل بروز عدد كبير وملحوظ من الكتاب اليهوديين هؤلاء يكون شيئا عاديا عن الرواية اليهودية في فرنسا . ويقول محمود قاسم :

« قد لا تكون الرواية اليهودية في فرنسا قريبة الشبه منها في الولايات المتحدة لكنها على كل حال روايةيكتبها اليهود الذين لهم في كل مكان في انحاء العالم نفس المنظور ونفس اسلوك ، ونفس الجيتو والتفكير ، وفي نفس الوقت سنجد أن هناك نقاط مشتركة عديدة بين الأعمال الروائية اليهودية في كل البلدان . . . . »

ويرى الكاتب - بوضوح - أن الرواية الفرنسية اليهودية « عند مقارنتها بمثيلتها في الولايات المتحدة تتسم بأنها أقل حجماً منها في الولايات المتحدة ، وذلك يرجع لميل الأمريكيين للرواية الكبير الحجم على خلاف الشعوب الأوربية التي ترى أن الأمر يتساوى ، والمهم أن يكون العمل الروائي على شيء من الجودة والإتقان .

كما يتعرض الكاتب الى الكتاب الفرنسيين اليهود من الأصل العربي ، أمثال « باتريك موريانو » القادم من تونس ، والذي يرى فيه النقاد الفرنسيون أحد الوجوه الأدبية البارزة في فرنسا ، ولقد عرف موريانو منذ كان في الثالثة والعشرين من عمره عندما نال عدة جوائز عن رواياته ، فهو يجمع مزايا كاتبين هامين هما « فرانز كافكا » وألبير كامي » - كما يرى النقاد أنه استطاع أن يصنع عالماً متميزاً أطلقوا عليه اسم « الموريانية » وهو أحد الكتاب الذين لا يبرزون في أعمالهم الجوانب الشخصية فلا يحاول إظهارها من قريب أو بعيد ، والكتابة في رأيه شيء صعب لكننا نمارسها أثناء وجودنا وحدنا حيث لا يوجد انسان ينتظر رداً على ما نقول .

ويقسم المؤلف في كتابه « الرواية اليهودية » الروائيين الفرنسيين اليهود إلى ثلاثة أقسام هم :

١ - الكتاب اليهود الذين قدموا إلى فرنسا من الدول العربية مثل باتريك موريانو ، ومحمد كوهين ، وهنري ليفي . . . الخ

٢ ـ الكتاب اليهود القادمين من أوربا الشرقية مثل موريبل سيراف ، ورومان جارى . . . الخ

٣ ـ كتاب يهود فرنسيو الأصل مثل ميشيل تورنييه الذى زرج . م . ع عام ١٩٨٥ ، وكرستيان ووشفور .

والملاحظة الأساسية التى لاحظها الكاتب على اليهود الذين من أصل فرنسى . . تتمثل فى عدم اهتمامامهم بالتعبير عن الشتات والاضطهاد ، مع عدم ميلهم للتعصب ، فلا يقدمون الشخصية اليهودية المعروفة التى تكره كل الأجناس الأخرى ، وهو ما يظهر جيداً وبوضوح فى أعمال اليهود القادمين من أوربا الشرقية ، والمثال على ذلك ما كتبته كرستيان روشفور وأعتبره النقاد منتمياً إلى الأدب النسائى

ولاينسى الكاتب أن يلقى الضوء على الأعمال الروائية التى كتبها أدباء يهود ، وتحولت إلى أفلام ، ومدى ترحيب السينما العالمية بتقديمها ، والاعلان عنها فى كل أنحاء العالم ، حتى أصبحنا نرى فى السينما خاصة فى الولايات المتحدة تلعب أكبر دور فى تقديم ذلك النتاج اليهودى للعالم كله ه بل إن معظم الروايات فرنسية كانت أم أمريكية لم تخطىء طريقها نحو الشاشة الكبيرة ومعظمها نال أكبر الجوائز مثل الأوسكار فى الولايات المتحدة ، وسيزار فى فرنسا ، فضلاً عما يمارس من ضغوط لتحصل تلك الأفلام على الجوائز وما صاحبها من إلقاء أكبر ضوء إعلامى على تلك الأعمال .

وفى النهاية ـ فإننا نرى أن كتاب الرواية اليهودية لمحمود قاسم على درجة كبيرة من الأهمية ، لأنه يقدم للقارىء العربى عبر صفحاته تلك الملاحظات الهامة جداً ، والتى لا نشعر بها فى عالمنا العربى لبعدنا عن الأرض التى ترعرعت فيها الدعاية والاعلام الصهيونى ، والذى لم يترك الأدب أو السينما أوأى مجال آخر دون أن يحاول السيطرة أو التأثير عليه وتلوينه باللون الصهيونى .

مصر وفلسطين

عرض ومناقشة : ابراهيم فهمى
كتاب : د. عواطف عبد الرحمن

اهتم موضوع الكتاب برصد وتحليل اتجاهات الرأى العام المصرى الرسمى والشعبى من خلال الصحف حول القضية الفلسطينية ، منذ صدور وعد بلفور (نوفمبر ١٩١٧) وحتى توقيع أول معاهدة عربية صهيونية بين مصر وإسرائيل مارس ١٩٧٩ ، ولقد شملت الدراسة حقبة زمنية تجاوزت الستين عاماً تفاعل خلالها الواقع المصرى بمعطياته الإجتماعية والسياسيه والثقافيه مع الواقع العربى ، وفى قلبه القضية الفلسطينية بانتصاراتها وانكساراتها ، وباصرار شعبها على إسترداد حقوقه المشروعة ، وقد تم تناول هذه الدراسه من خلال مرحلتين :

المرحلة الأولى : تبدأ بالعام الذى تقرر فيه رسمياً الموافقة على صك الإنتداب البريطانى على فلسطين فى يوليو ١٩٢٢ ، ويمثل هذا التاريخ البدايه الفعليه لتأسيس ما يسمى بالوطن القومى اليهودى فى فلسطين ، وتنتهى فى مايو ١٩٤٨ . . العام الذى يرمز الى ضياع فلسطين وقيام دولة إسرائيل على حساب الأرض الفلسطينية والشعب العربى فى فلسطين .

المرحلة الثانية : تتركز على ثورة يوليو المصرية ١٩٥٢ ، التى خرجت من عباءة الصراع الدامى بين قوى التحرر العربية والقوى الصهيونية على أرض فلسطين فى حرب ١٩٤٨ ، وقد إنقسمت المرحلة الثانية الى حقبتين : الأولى (من ١٩٥٤ ـ ١٩٧٠) فترة الحكم الناصرى ، الثانية بعد رحيل عبد الناصر (اكتوبر ١٩٧٠ ـ ١٩٨١) .

المرحلة الأولى

كان الإهتمام المصرى بالقضية الفلسطينية موجوداً على المستوى الشعبى خلال العشرينات والثلاثينات ، ولكنه تصاعد فى الأربعينات ، والتحم بالإهتمام الرسمى وبلغ ذروته عام ١٩٤٨ ، ويمكن رصد تطورات الرأى العام المصرى على النحو التالى :

أ ـ كان الإهتمام بالقضية الفلسطينية محصوراً فى طبقة المهاجرين السوريين ، واللبنانيين ، والفلسطينيين ، منذ أواخر القرن الماضى وحتى نهاية الحرب العالمية الأولى

ب ـ كان الإهتمام محصوراً فى الفئات الدينية طوال العشرينات ، وقد كانت قضية البراق سنه ١٩٢٩ ، هى الحادث الأول الذى أثار إهتمام الشعب المصرى بالقضية الفلسطينية على نطاق واسع ، وكانت المبادرة فى ذلك الوقت للفئات الإسلامية فى مصر ، خاصة جمعية الشبان المسلمين ، التى كانت تقيم إجتماعاً سنوياً فى ذكرى وعد بلفور ، وتعقد المؤتمرات ، وتجمع التبرعات من أجل الشهداء الفلسطينيين ، كما كانت تتبادل الزيارات مع فروع الجمعية فى المدن الفلسطينية (يافا ـ حيفا ـ القدس) ، كما أوفدت من جانبها وفداً برئاسة محمد على علوبه ، وعبد الحميد سعيد مؤكدة بذلك لملكية العرب ، لحائط البراق أمام اللجنة الدولية ، التى شكلتها عصبة الأمم ، وقد إنتقل الإهتمام الى سائر التنظيمات الشعبية ، مثل نقابة المحامين ، التى قررت إيفاد مجموعة من كبار المحامين المصريين ، للدفاع عن الأحرار الفلسطينيين ، الذين اعتقلتهم السلطات البريطانية فى أحداث البراق .

أحداث البراق ١٩٢٩

تفاوتت ردود الفعل لدى الصحف المصرية إزاء أحداث البراق ، فنرى الأهرام تتابع التطورات متابعة خبرية منظمة ،

وتنفرد الأهرام بنشر تحقيقات ، وأحاديث ، ومقالات منقولة عن الصحف البريطانية ، مثل الديلى إكسبريس ، والتايمز ، والديلى ميلى ، ومورننج بوسط ، أما صحيفة البلاغ فقد إنصب إهتمامها على شكل مقالات تحليليه ، وتعليقات وبيانات اللجنه التنفيذيه العربية والمجلس الإسلامى ، وفيما يتعلق بصحيفة السياسة لسان حال الأحرار الدستوريين فقد اعتمدت المقالات السياسية والتحقيقات الصحفية أساساً لمتابعة أحداث البراق ، إذ أنها تعد معقل الفكر الليبرالى فى مصر .

وقد اختلف تفسير الصحف المصرية لأحداث البراق ، فالبلاغ ترى أن أحداث البراق هى مجرد سبب مباشر ، ولكن السبب الأساسى هو وعد بلفور وترى صحيفة الإتحاد ، أن الحل يكمن فى تدخل العناصر العاملة من العرب واليهود ، ويلاحظ أن الإتحاد تهتم بإبراز وجهه نظر الجانب البريطانى ، الصهيونى فى الصراع ، وهى تصل الى حد إلقاء مسئولية أحداث البراق على موسكو البلشفية ، وعلى ذلك يكون موقف « الإتحاد » متسماً بالمهادنة والتأييد للانتداب البريطانى فى فلسطين وسياسته القائمة على إنشاء الوطن القومى اليهودى .

أما « المقطم » فكانت تنتهج نهجاً ليبرالياً ينطوى على قدر كبير من الدهاء ، فقد كانت تمنح الفرصة كاملة لكلا الفريقين من الكتاب العرب ، واليهود ، للإفصاح عن وجهة نظرهم والدفاع عنها ، كذلك تتوجه المقطم بكلمة منها (الى عقلاء الفريقين والحكومة المحليين تبلور فيها رأيها فى التسوية فتقول : الذى نرجوه هو أن يعمل العقلاء من الجانبين على تهدئة الخواطر ، فالإيغال فى الخصومة ليس من مصلحتهم ، ولامن مصلحة فلسطين) .

وفى ١٧ يونية ١٩٣٠ تم تنفيذ حكم الإعدام فى الشبان الفلسطينيين الثلاثة الذين أدينوا فى أحداث البراق ، وقد أثار هذا الحدث موجه من السخط والإستنكار لم تقتصر على العرب داخل فلسطين فحسب بل شملت العالم العربى والإسلامى .

موقف الصحافة المصرية فى العشرينات من القضية الفلسطينية

تعتبر الصحافة المصرية فى العشرينات مؤشراً هاما للإهتمام الشعبى فى مصر بالقضية الفلسطينية ففى الوقت الذى إتسم فيه موقف الحكومات المصرية إزاء القضية بالتخاذل وانعدام الإهتمام بل وصل أحياناً الى حد إتخاذ مواقف معادية ، كانت الصحافة المصرية بمختلف أجنحتها وإتجاهاتها تتابع بإهتمام تطورات القضية الفلسطينية من كافة زواياها ، وتبدى تفهماً عميقا وإدراكا مبكراً للخطر الصهيونى فى فلسطين والعالم العربى ، وقد ساهمت بالفعل فى خلق تراث من الإهتمام المصرى بالقضية الفلسطينية .

ومما تجدر الإشارة إليه فى هذا الصدد ، الفجوة التى كانت قائمة بين الأحزاب المصرية ، وموقفها من القضية الفلسطينية ، وموقف الصحف التى كانت تصدر بإسمها ، وأبرز مثل على ذلك حزب الوفد ، فقد كانت صحف الوفد تبدى إهتماماً وتعاطفاً شديداً مع القضية الفلسطينية فى حين كان موقف الوفد من القضية فى تلك المرحله يشوبه الغموض والأ مبالاه وإنعدام الإدراك ، لخطورة الصراع الدائر فى فلسطين ، مما يدل على أن موقف هذه الصحف من القضية الفلسطينية لم يكن يعكس الموقف الفكرى والسياسى والحزبى لحزب الوفد ، وتفسير ذلك أن الصحف الوفدية لم تكن صحفاً حزبية بالمعنى المتفق عليه علمياً ، بل كانت مرتبطه بسياسة الوفد فيما يتعلق بالقضايا الداخلية ، وهما قضيتا الإستقلال والدستور ، أما فيما عدا ذلك فإن هذه الصحف كانت تعكس ثقافة واتجاهات رؤساء تحريرها ، سواء فيما يتعلق بالمسائل الفكرية أو المسائل السياسية ، ومع منتصف الثلاثينات بدأ الإهتمام المصرى بالقضية الفلسطينية يصبح أكثر إتساعاً ويضم قطاعات أوسع من الرأى العام والقوى السياسية المصرية .

أما فى الأربعينات ، فيمكن ، القول ، أن فلسطين ، كانت محل الصراع المباشر بين الحركة الوطنية المصرية ، وبين المعسكر الإستعمارى بنوعيه ، القديم الممثل فى بريطانيا ، والجديد الممثل فى الولايات المتحدة ، وكان الصراع بين الإستعماريين البريطانى والأمريكى من أجل الإستحواذ على الشرق الأوسط بإمكانياته الإستراتيجيه والبتروليه ، ومحاولة التركيز على فلسطين بإعتبارها المحور الذى سوف يمكن للقادمين من تحقيق طموحاتهم وأهدافهم .

هذا وقد كان موقف مصر الرسمى من فلسطين والذى أعلنته الحكومة المصرية على لسان ممثلها عبد الرازق السنهورى فى مؤتمر لندن فى نهاية عام ١٩٤٦ تلخيصاً وافياً لموقف الرأى العام المصرى بجميع مستوياته الرسمية والشعبية من القضية الفلسطينية ، إذ عبرت مصر عن رفضها القاطع لأى شكل من أشكال التقسيم لفلسطين أو إقامة دولة يهودية فى هذا الجزء من العالم .

.. وتمثل ثانياً فى شعارات الكفاح المسلح ضد الصهيونية ، التى بدأت تطرح نفسها على الساحة المصرية ، منذ تلك اللحظات ، وانقسمت إزائها القوى الوطنية فالوفد رغم اعتراضه الكامل على قرار التقسيم ، لم يرفع شعار الكفاح المسلح ، كما لم يدع إلى إنشاء كتائب لتحرير فلسطين ، بل تبنى هذا الموقف كل من جماعة الإخوان المسلمين ومصر الفتاة ، أما اليسار المصرى فقد انقسم إزاء تطورات القضية الفلسطينية ، فى الأربعينات ، إذ عارضت طليعة العمال والفلاحين قرار التقسيم ، وكانت تؤيد الدخول فى حرب ضد إقامة الدولة اليهودية ، ولكن الحركة الديمقراطية للتحرر الوطنى أيدت قرار التقسيم وعارضت الدخول فى الحرب من أجل فلسطين .

ثانيا : فيما يتعلق بثورة يوليو

.. قامت ثورة يوليو المصرية عام ١٩٥٢ ، كى تكشف عن الحلقة المفقودة فى حركة تحرر الوطن العربية ، إذ عبرت منذ اللحظات الأولى لقيامها ، عن وعى قياداتها بالعلاقة المصيرية التى تربطها بحركة التحرر العربية ، كما أدركت ، أن قضية فلسطين دون القضايا العربية ، وهى جوهر قضية التحرر العربى .

ومع المعارك الدائمة والمتصلة التى خاضتها ثورة يوليو كانت حركة التحرر الوطن العربية تواصل إكتشاف طريقها ، لقد كان الجلاء عن مصر خطوة نحو تحرير فلسطين ، وكانت معارك الأحلاف والمشاريع الإستعمارية وضرب إحتكار السلاح ، ومؤتمر باندونج ثم تأميم قناة السويس ١٩٥٦ وتحقيق الوحدة المصرية ، السورية ١٩٥٨ دفعه هائلة لحركة النضال العربى ، وبشير الخروج من الدائرة الإستعمارية ، وحين أنصرفت ثورة يوليو مؤقتا لتدعيم طريق تطورها الوطنى والإجتماعى فى الأعوام التى تلت الإنفصال ، ولم يكن ذلك نكوصاً أو تخلياً عن إلتزامها القومية ، بل كان يمثل إحدى الحلقات التى أرتدت شكلاً جديداً فى قضية التحرير العربية والفلسطينية .

.. وإذا كانت قيادة ثورة يوليو ، لم تتح للقوى السياسية المصرية ، فرصة مواصلة التعبير من اتجاهاتها ومواقفها من القضية الفلسطينية ، فإن ذلك يرجع إلى إنفراد الثورة المصرية بصنع وإتخاذ القرار السياسى على المستوى الوطنى (مصرياً) وعلى المستوى القومى (عربياً) ، وقد أدى ذلك إلى إحتواء ثورة يوليو للمشاعر الوطنية المصرية إزاء فلسطين ، كما ساعدها على أن



تقفز بقضية التحرر الوطنى فى فلسطين ، إلى قضية التحرر الإجتماعى والسياسى فى الوطن العربى ككل . وقد كان الإنبثاق العفوى لعدد من المنظمات الفلسطينية ، التى حملت شعار الكفاح تعبيراً عن الضرورة الحتمية لظهور أداة فلسطينية تتولى دورها فى المرحلة الجديدة .

. . ولكن ظلت فلسطين قلب وجوهر القضية الوطنية المصرية ، وعبرت الصحافة المصرية ، عن موقف السلطة السياسية لثورة يوليو التى أحتكرت الإشراف على أدوات التعبير السياسى والأعلامى ، وإن لم يحل ذلك دون التعبير عن الإختلافات القائمة داخل السلطة الحاكمة وقطاعات الرأى العام المصرى ، فإذا كانت الأهرام قد حملت لواء التعبير عن الاتجاه الرسمى لثورة يوليو إزاء تطورات القضية الفلسطينية وخصوصاً الكفاح الفلسطينى المسلح ، أمّا صحيفة الأخبار فقد تأرجح موقفها ، إذ كانت فى البداية تتبنى الإتجاه الأمريكى ثم تغيرت مواقفها بتغير قياداتها الصحفية ، فبدأت تتبنى شعارات الكفاح المسلح . وتدافع عن الثورة الفلسطينية المسلحة طوال النصف الثانى من مرحلة الستينيات ، أمّا الأهرام ، فقد كانت تؤيد الكفاح المسلح الفلسطينى ، ولكنها كانت تعبر عن موقف السلطة السياسية فى تفضيلها للحرب الوطنية النظامية ، وهنا تبقى إشكالية علاقة السلطة السياسية بالصحافة ، وإنعكاس ذلك على الدور الذى تقوم به الصحافة فى التعبير عن الرأى العام فضلا عن التأثير فيه ، ونلاحظ ذلك بوضوح فى التغير الذى طرأ على موقف الصحافة المصرية من قضية الكفاح الفلسطينى المسلح فى السبعينات .

إختلاف موقف السلطة السياسية فى السبعينات

. . ويمكن القول أن تراجع القضية الوطنية وإلتزامات مصر القومية واختلاف موقف السلطة السياسية ، فى السبعينات عمّا ألتزمت به القيادة الناصرية فى الستينات كان السبب المباشر فى إصدار مجموعة من القوانين والتشريعات ، ذات التأثير السلبى على الصحافة المصرية بوجه عام .

. . وهنا تجدر الإشارة إلى الفقرة الثالثة من المادة الثالثة للمعاهدة المصرية الإسرائيلية (مارس ٧٩) التى نصّت على بعض العقوبات التى تتراواح بين الحبس ستة أشهر والغرامة ، والإيقاف عن العمل لكل من يقوم بتوجيه الإساءة والتشويه للعلاقات المصرية الإسرائيلية من خلال الكتابة أو نشر أخبار غير صحيحة وشائعات ضد إسرائيل باعتبارها دولة صديقة .

. . ولعل أبرز نتيجة توصلت إليها الدراسة تتمثل فى تلك الحقيقة المحورية ، وهى استمرارية المشروع الوطنى فى مصر كجزء لا يتجزء من المشروع القومى العربى ، فى مواجهة إستمرار المشروع الصهيونى فقد بدأ الصدام منذ اللحظة الأولى ، وتمثل فى مواقف الرفض التى عبرت عنها صحف الحركة الوطنية المصرية ، وقد تبنت هذه الصحف الرؤية الصحيحة لطبيعة الصراع الفلسطينى الصهيونى ، رغم إنبعاثها من تراث قومى مصرى لم يكشف عن اهتمامه الرسمى بالقضية الفلسطينية ، إلاّ عندما برزت فى الأفق حتمية المساس بالمصالح القومية المصرية ، نتيجة إقامة دولة يهودية على حدود مصر (حديث الزعيم مصطفى النحاس مع السير مايلز لامبسون ١٤ يوليو ١٩٣٧) .

تراثنا والمعاصرة

كتاب : د. يوسف عز الدين عيسى
عرض ومناقشة : يسرى عبد الغنى

● تراث كل أمة هو رصيدها الباقى وذخيرتها الثابتة المعبرة دائماً عما كانت عليه من تقدم وحضارة ، فالأمم بماضيها قبل أن تكون بحاضرها ، وما حرص امتنا الإسلامية على تراثها إلا لكى تعيش حاضراً بماضٍ ، ولكى تبنى على هذا الماضى العتيد حاضرها الوطيد ، والتراث - لا شك - هو وسيلتها إلى هذا الوجود الحى .

والنصوص التراثية هى عمدة أى دراسة فى أى مجال من مجالات البحث التراثى ، فالدراسة تعتمد اساساً على النصوص التى هى مادة الدرس ، تاريخاً ومقارنة ونقداً .

- من هذا المنطلق تأتى فصول هذا الكتاب الذى نعرض له فى وقت كثرت فيه المناقشات حول التراث والمعاصرة عن التقليد والحداثة ، واختلف المفكرون فى المعانى والأغراض ، وطالت المقالات والكتب عن المضمون الفكرى والاختلاف بين الحداثة والتراث الناتج من تنوع مفهوم الثقافة والحضارة وحدودهما عند المفكرين العرب وتباين نظراتهم للتراث والمعاصرة .

□ فهناك من يرى ضرورة الإقتداء بكل ما جاء به السلف من أدب وفكر وفلسفة ومثل نقدية كان يسير بهديها والتى كانت تسيطر على مسيرة حضارة المفكر العربى المسلم وعلى ثقافته وفنه دون أن يدخل عليها ما يلائم هذه الحياة الجديدة وتطورها تبعاً للحاجات الانسانية المتغيرة فى عالم يموج بالجديد ، ويذهب بعضهم إلى أكثر من ذلك بأن يتابع الاجزاء الصغيرة يلتصق فى التقليد بمعالم وآثار واسماء ذكرها الشاعر والأديب فى انتاجه ، فهو يركن إلى الدعه الفكرية دون أن يبدع شيئاً يساير هذه الحياة ، ويكتب دون إبداع من أثر خارجى .

ورغم من احترامنا لوجهه النظر فنحن مع د. يوسف عز الدين فى الإيمان بضرورة وجود مثل عليا جمالية تؤثر فى المسيرة الحضارية للأمة ولابد للمبادىء والقيم العامة من سيطرتها لأنها مازالت حيه فى حياة ادبنا وفكرنا وفننا ونقدنا عن المبدعين فى ارجاء امتنا ، وان الامة العربية الاسلامية من أصل واحد ولها وحدة تاريخية احتوتها خلال حياة الأدب والفكر الطويل ، لكن لابد من أن تساير هذا الجديد

ونعني به دون أن نضيع الروابط الروحية والفكرية التي توصلنا بالتراث الذي انتجه المبدعون الأوائل من امتنا آخذين في حسابنا اختلاف حياتهم وحياتنا وفكرنا وفكرهم وعواطفنا وعواطفهم .

□ أما الرأي الآخر فهو ترك كل أدب وفكر وفلسفة قديمة جانباً والانغماس في الجديد بالكلية ، والأخذ به دون وعي وأختيار لأن الحضارة يجب أن نأخذها كلها أو نتركها كلها وبذلك يكون هناك انسلاخ تام عن المثل الأدبية والقيم الحضارية الانسانية التي كان يعيش في ظلها المبدعون من أجدادنا ، وبذلك يريدون تغيراً شاملاً في المقاييس الفنية والجمالية والنقدية في ظل الحضارة الجديدة التي غمرتنا .

لقد نسي هؤلاء (الإنسلاخيون) أن الحضارات تؤثر بعضها في بعض وأن الحياة الفكرية سلسلة طويلة الأمد ، فقد أثر الأشوريون في اليونان وأثر اليونانيون في أوربا وأثر العرب في الغرب ثم جاء الغرب وبدأ يؤثر أدبه وفكره في حياتنا بعد أن استجاب شرقنا للسكون الثقافي والهدوء الفكري والوقوف في الابداع والخلق والتطور .

* * *

ويعرض د. يوسف عز الدين لدارس التراث وضرورة أن يكون شديد الاحساس ، مرهف النفس ليختار من قديمه ما يلائم جديده وان تجمع بين مميزات تراثنا وأصالته وبين ما يحتاج الفكر المعاصر إليه في هذه الأيام دون أن يغرق في التراث ودون أن يهمله حتى لا تنطمس الشخصية الأدبية العربية الاسلامية وتنهار المقومات الحضارية الثابتة لأمتنا ؛ لأن التغير لابد من أن يكون في أجزاء من هذه الحضارة ، أما الثبات فيكون في المفاهيم العليا والتقاليد السامية . ومتى تطابقت حاجاتنا الحضارية المعاصرة مع ما في تراثنا من مميزات فلابد أن نتأثر بها وأن نؤكد عليها وأن نلتزم بها . ونعيد صياغتها والاستفادة منها عندما تكون أكثر صلة بالحياة المعاشه وأشد فائدة للمجتمع المعاصر ومثله .

ونحن في قناعه تامة ـ مع المؤلف ـ في أن ثقافة الأديب والشاعر والفنان تختلف من عصر إلى عصر ، ومن جيل إلى جيل باختلاف حاجات الإنسان ومتطلبات الحياة ، فلا نقول بضرورة تقليد وصف أمريء القيس ومقدمات الاطلال في المعلقات والمذهبات أو أن نجمد على قول جرير والفرزدق والراعي والبحتري والمتنبي وابي تمام لأن الاختلاف اشد وضوحاً من البرهنة عليه لأن الأهداف العامة في اللغة والتعامل معها في محسناتها البديعية وصورها البلاغية وأنماطها الأسلوبية والمعنوية تختلف باختلاف العصور فلم يجمد الأديب الأموي المسلم على مميزات الأدب الجاهلي ، بعد ما فرضت عليه الحياة التطور والتحديث والمعاصرة ، وأكدت الحداثة وجودها في الأندلس المسلم وفي الشعر العباسي بعصرية .

* * *

ويشير المؤلف موضوع إختلاف الثقافات ، فيؤكد أن الثقافة تختلف من أمة إلى أمة ، ومن جيل إلى جيل ، ولكن هذا الاختلاف الثقافي مع التطور الحضاري يعيش بيننا ويصلنا بأدبنا العربي منذ أكثر من أربعة عشر قرناً وما زالت حية تقاليده الفنية ، وتؤثر المبادىء العامة في اتجاهنا الفكري والأدبي والفني وتعيش اجزاء منها بيننا ، لأن صلاتنا الحضارية ليست مبتورة كما يتصور من لم يتبع هذه المسيرة .

ولا شك أن المفكرين ابدعوا وتطور الفكر في حضارتنا وتراثنا وحياة أجدادنا وكانت في بعض أشكالها خيراً من حياتنا المعاصرة ، ولكننا بالمقابلة نعيش مثلاً وتطوراً حضاريا خيرا من بعض جوانب حياتهم ـ المادية ـ وقد احلت علينا مبادىء جديدة دون أن تبدل منا الكثير لأن المسيرة الحضارية لا تؤثر بسرعة انما تتناسب بهدوء لخلق جيل جديد وفي ظروف مستحدثة جديدة . والمسيرة الفنية والظرف الجديد يحتاج إلى عمق في التفكير حتى تقبله النفس وتسايره الرغبة الفكرية والقناعة الروحية .

* * *

□ ومن الأمور الغريبة حقاً أننا بدأنا حضارتنا الجديدة في زمن محمد علي وبدأتها معنا اليابان وبرغم التطور الحضاري الغربي والتقنية المعقدة في المصانع والمزارع والمعامل وطراز حياة الغرب وأمريكا التي دخلت قسراً في حياة اليابان إلا أن أهل اليابان فاقوا الغرب وأمريكا التي استعمرتهم وارغمتهم على الخضوع بالفتيلتين الذريتين .

وإن حياة الاسرة اليابانية الاجتماعية واسلوب الأدب الياباني وطريقة النقد برغم تأثرها وتعاونها الواسع مع الحضارة الجديدة بقيت واضحة المعالم والمزايا الأخلاقية ،وعاشت التقاليد العامة برغم ضخامة الصناعة ومجالات العلم الجديدة لأن هؤلاء تمسكوا بالمثل العامة يثبتوا على التقاليد الأصيلة وحافظوا على ثقافتهم الموروثة وتراثهم وأصالتهم فأصبح للياباني صفات مميزة لم يضيعها سواء عاش في جزره أم في أمريكا ارض العجائب أو الشرق .

* * *

□ ويجيب د. يوسف على سؤال طالما أرقنا : من أين نبدأ ؟ أو من أين يبدأ التطور ؟ إن التطور لابد أن يبدأ من التراث الأصيل ، وأن ينساب في حياتنا المعاصرة بمثله الأصيلة تاركين مالا نستفيد منه في حياتنا وأن يكون جزءاً من ثقافة العربي الجديدة على أن يهضم حضارة الغرب ولا ينبهر بها وأن تكون الحضارة الجديدة لها مميزات الحديث وأصالة القديم بمافيه من قيم حضارية قديمة وجديدة ، والأمة القوية وحدها التي تضيف من تراثها على الجديد وتبعد من الجديد ما لا تراه ضرورياً لحياتها من مضامين الحضارة الغربية الجديدة وتكون أكثر قدرة على الوقوف أمام التيار الحديث حتى تدخله في إبداعها وتستفيد منه في خلق حضارة جديدة تسير في تطور المجتمع شوطاً كبيراً .

* * *

ونتفق مع الباحث في أن الإبداع لن يكون مؤثراً ما لم يكن جزءاً ضرورياً في حياة المفكر يرفع فيه المستوى الفكري لأمته بعد أن تغيرت انماط الحياة وسلوك البشر في عالمنا العربي الاسلامي بما حباه الله من نعمة

المال وتدفق الثروات على أرضه حتى حار وتاه فى استغلالها .

إن التحول الحضارى الذى يبهر بعض المفكرين لن يتم له التوفيق فى عالمنا العربى إذا لم نؤكد على أصالة التراث واستمرار جيده فى حياتنا الثقافية والفكرية والأدبية للحفاظ على الشخصية العربية بعمق هذا التراث بعمره الطويل الذى لا يدانيه تراث آخر فى انسانيته وشموله وسعة علاقاته الثقافية العالمية برغم تغير مفاهيم الأدب والفكر والحضارة فى حياتنا المعاصرة فهو جزء واضح فى حياتنا الفكرية ، ومتى وظف التراث فى تطوير الحياة فسوف يكون علامة شخصيتها المميزة .

ومن أراد أن يستفيد جاداً من التراث يجب أن يكون متجرداً من كل عصبية بعيداً عن الرأى المسبق ليمحص ما بين يديه بعد أن أثقلت تراثنا القرون وعانى من قهر سياسى وتسلط فكرى واجتماعى واستعمارى وسيكون العمل منهكاً حتى يجلى وجه التراث والوصول إلى المنابع الثرية وأن يكون حراً فى الإنتقاء لإبعاد ماران على صدر تراثنا ، وما علق به وأن يساير الأسلوب الواقعى بطريقة متوازنة ليخرج لنا ما يلائم المعاصرة والانسانية وليثبت قدرة الأصالة والتراث قدرتها على الإبداع فى جميع مجالات الحضارة وان تراثنا صالح فى تطوير عملية الإبداع المعاصر والتطور الجديده .

* * *

تلك بعض من النقاط الهامة التى أثارها كتاب د. يوسف عز الدين الذى صدر منذ أيام عن دار الإبداع الحديث للنشر بالقاهرة فى ٢٠٥ صفحة من القطع الكبير ويقع فى فصول عشرة .

هذه الفصول تتمحور حول : تراثنا فى الأدب والحياة ، التراث العربى والمعاصرة ، تراثنا بين الإهمال والتحقيق ، وتراثنا وحضارة الغرب ، توحيد المصطلح العلمى فى الأقطار العربية ، الأثر النفسى والاجتماعى فى تغريب التعليم ، المعجمات العربية وتوحيد المصطلح العلمى ، التراث الزراعى عند العرب ، التعبير عن النفس فى الأمثال العربية ، التراث الجيد ، النحو ودراسته ○ ومن أطرف ما جاء فى الفصل الثانى من الكتاب بعنوان : [الجنازة خزينة علمية] يقول د. يوسف : والجنيزة (الجنازة) كينس يهودى فى مصربه حجرة مغلقة ترمى بها الأوراق والمخطوطات والوثائق تحرجاً من المسلم واليهودى أن تداس بالأقدام ، وقد تم فتحها فوجدت فيها وثائق تاريخية ودينية . . واقتصادية واجتماعية ، وقد سارعت الجامعات فى تقسيمها فأخذتها مكتبات اكسفورد وكمبريدج ونيويورك وفيلادلفيا وبنسلفانيا والمتحف البريطانى وبدأ العلماء فى دراستها وصدر عنها عدة كتب ودراسات لأنها كانت غزيرة المادة متنوعة العلوم والفنون . ورسمت جانباً مهماً من حياة العالم الإسلامى فى التجارة والاجتماع والعلوم الادارية ، ومن أبرز من اهتم بفهرستها د. شاكد) فى كتاب له صدر فى باريس ١٩٦٤ بعنوان (فهرس وثائق الجنيزة) . !!

كل ما نقوله فى نهاية هذا العرض المتواضع أن الكتاب الذى معنا فى حاجة إلى أن يقرأ مرات ومرات ,

تحية للدكتور يوسف عز الدين* على هذا الجهد الأصيل .

(*) د. يوسف عز الدين عضو عامل فى كل من : المجمع العلمى العراقى ، مجمع اللغة العربية بدمشق ، مجمع اللغة العربية بالأردن ، بيت الحكمة التونسى ؛ مجمع اللغة العربية القاهرى ، الجمعية الملكية اللندنية للأدب ، جمعية الأدب المقارن حالياً عميداً لكلية الآداب بجامعة الإمارات الخليجية .

له أكثر من ثلاثين مؤلفاً فى اللغة والتراث والفكر ، كان أولها سنة ١٩٥٨ م بعنوان : الشعر العراقى فى القرن التاسع عشر وأخرها هذا العام الكتاب الذى عرضنا له .

الليل والجبل

مسرحيات : د.عبد الغفار وكاوى
نقد وتحليل : علاء الدين وحيد

يتسم نضال بعض الشعوب ، مثل الشعب المصرى . . بالدفاع عن قضية الحرية ، التى واكبت مسيرته فى العصر الحديث . وتزداد القضيه اشتعالا كلما كابدت الجماهير من المتسلط والمتسلطين وفى ثلث القرن الأخير استأثرت القضية بكفاح أقلام عديدة ، واجهت الحق الأول للانسان العربى بشجاعة . وعن هموم هذا الانسان ، تجىء مسرحيات عبد الغفار مكاوى « الليل والجبل » . التى يقول عنها صاحبها : « ان المسرحيات قد كتبت فى وقت طغى على فيه الاحساس بمحنة الوجود العربى ، وأخشى أن أقول العربى بكل مافيه من ظواهر التمزق والتدهور والفساد التى لم تعد خافية على أحد . وطبيعى إن الكاتب لا يمكن ان يتحول الى بومة تنعق بين

الأنقاض . ففى كل كاتب ـ وبخاصة كاتب المسرح ـ شىء من الشاعر . وفى كل شاعر شىء من العراف والمتنبىء والناطق بلسان الشعب وآلامه واحلامه « ورؤاه » .

و« الليل والجبل » مجموعة مسرحية من ثلاثة اعمال اختار لها صاحبها اسم « مسرحيات يمنيه » . . لأنه ألصق بها وباستيحائها من الفن اليمنى . بينما اختار لها الناشر ـ سلسلة « روايات الهلال » ـ عنواناً آخر وضع على الغلاف الخارجى ، هو عنوان احدى المسرحيات وهى « الليل والجبل » !

وعملان فى المجموعة استوحيا من الحكايات الشعبية اليمنية ، والثالث استمدت مادته من قصة قصيرة يمنية أيضا ، لزيد مطيع دماج .

وجد عبد الغفار مكاوى فى ثنائى « الليل والجبل » ، موصلا جيدا لتصوير القهر الحديث . . الذى يلم بأماكن كثيرة فى الأوطان العربية . أما حاكم الليل والجبل فهو « الطاهش » ، وهو حيوان أسطورى مزيج من السبع والذئب وأنثى الضبع أو الإتان ! يقتل البشر إذا وجدهم فرادى فى الليل ، ويخاف من النور ، ويلقى بالفزع فى أقوى القلوب . وله كل ساعة ضحايا جدد لامن الانسان فحسب ، بل من الحيوان أيضا .

« فى الليل الموحش يغلى الوحش كبركان ـ تتحول كل الأشياء الراقدة وحوشا تتربص بالانسان . الجبل القانت والليل الصامت والقمر الشامت والظل الخافت والوديان . والطاهش وحش يزأر فى السجن الواسع ، فى الليل يسحب ضحيته الى عرينه ، بعد أن ينطحها ويفصل رأسها عن جسدها ويجردها من ثيابها . عريانه تقع بين أنيابه ومخالب أشباله » !

وتقوم المسرحية على اجتماع المسافرين فى المقهاية ، حول صاحبها الذى يحكى مصرع ابنته بين أنياب الوحش . وهى تجاربه ثأرا لخطيبها الشاب الذى قتله الطاهش . ويشارك المسافرون جميعا فى اعادة تمثيل الأحداث . وذلك تحقيقا للشكل الذى اختاره كاتبنا لمسرحيته ، وهو كما يقول فى المقدمة « قالبا مسرحيا قريبا من الروح الشعبية ، الذى يغلب عليها الطابع الملحمى الذى يقوم على الرواية والسرد والتعليق على الأحداث ، كما يتخذ فى معظم الاحيان شكل « المسرح فى المسرح » .



وإذا كان الوحش الأسطورى « الطاهش » فى مسرحية « الليل والجبل » هو مثال القهر البسيط المباشر . فهذا القهر لا يلبث ان يشتد ساعده مع مرور الزمن ، ويتقدم خطوات فى مضمار الشر . ولا يقتصر على من يقتربون من مخبأه ، أو يوقعهم سوء حظهم بين مخالبه . بل يوجه بطشه الى الجميع كما فى « البطل » .

ومع ان كل عمل من المسرحيات الثلاث فى المجموعة ، يقع احداثه فى اليمن . . قائم بذاته ومنفصل عن الآخر ، بزمنه وشخوصه واحداثه . الا أن الصلة بينها جميعا ، ليست مقطوعة تماما بالنسبة الى الوحش الاسطورى ! فشخصية الطاهش التى تسد الافق فى « الليل والجبل » ، واندثرت فى اجواء « البطل » . كانت هى باعث ظهور حسن سيف بطل المسرحية ، عندما نجح فى قتل الطاهش . ونصبته الجماهير ، رئيسا وزعيما ومنقذا !

ولا يلبث حسن سيف ان يتناسى مهمته ، وهو يستمرىء الحكم وهو غير مؤهل اصلا له . ويضطر الى اخفاء وجهه الحقيقى ، باللجوء الى خديعة الشعب والكذب عليه . وقد تدرجت المأساة بهذا الشكل « كذب علينا . صدقنا الكذبة . لعب بقدر مدينتنا . فاستهوتنا اللعبه . وافقنا يوما . فاذا نحن ضحايا النكبة . نتمدد كالجثث الصرعى . تحت حذاء الكذبة » . ويتمادى فى غيه وهو يلجأ الى الارهاب الاستبداد . ويمعن فى الشعب « حد السيف . من يرفع رأسا . يهوى هذا السيف . . يرف . من يرفع صوتا . . يلجمه القيد وتصفعه الكف . » ويصبح الشعب الهادىء من ازمان « كالميت فى الاكفان » .

والظلم لم يصب الناس فى نفوسهم واجسادهم ، بالاعتقال والتعذيب والاغتيال فحسب ، بل امتد الى أرواحهم . . التى لم يعد يدفعها الرغبة فى الحياة . . فهم يتحركون على غير ارادة منهم . . يساقون إليها سوقا . مما كان له اثره على الزرع والضرع ومع هذا كله فهناك دائما شعاع من أمل . وتتردد على الشفاه الواهنة ، كلمات ترتجف « من ينقذنا من ينقذنا . من يحمينا من حامينا . من يقهر عنا القهر » ! وفى البداية يطالب الشعب رئيسه ، لا بترك منصبه فحسب ، بل بانزال العقاب المناسب على نفسه ! « ياقبطان المركب الق بنفسك فى البحر . يامنقذنا من عاصفة الشر أنت العاصفة وأنت الشر » !

وبالرغم من الغضب الشعبى الجارف ضد الطاغية وأعوانه ، الا أن الجماهير التى لا تريد ان تعامل المستبد بأسلوبه الظالم . تتيح له مناقشة او محاكمة عادلة . تحسم أيضا مايشيعه هو وانصاره ، عن أمجاده المزعومة . وتضعه فى موضعه الحقيقى . هل هو « فارس حرب ومغامر . أم كذاب ومقامر » ؟ !

ويكون هذا كله الذى يتضمن الفصل الأسود ، ويشارك فيه العديد من الشخصيات . . منها الراوية ورئيس الجوقه ، المقدمة التى تفتح الستار عن بدايات الاحداث !

ويلقى ماضى المستبد منذ طفولته ، بعض الأضواء على تكوينه . فقد عانى فى صغره يتم الأب والأم ، ويكلفه عمه العجوز الذى يعمل خياطا . ويحنو عليه حنوا كبيرا ، ويعده ليخلفه فى دكانه ولكن الفتى الطائش يترك نفسه لأحلام اليقظة . . تغرقه فى أمواجها . لابضع لحظات بل طوال ساعات يومه . يداعب أوهام البطولة الزائفة ، فى صيد الذباب ! حتى عرف بالبله والجبن ! ويفعل ذلك على حساب عمله الذى يهمله فى دكان الخياطة ، بينما العم فى امس الحاجة الى من يعين .

ومع أن شهرة الفتى المقززة افقدت العم ، الكثير من الزبائن . الا أن الرجل لم يعمد الى اغضابه وان حاول مرارا اصلاحه بلا جدوى . ويصل فى هذا إلى أن يقرر تزويجه من السيدة ابنته الحسناء بعد أن راى اعجاب الشاب بها ولهفته عليها وتتبعه لها ، ظنا ان استقرار الهناءة العاطفية . . تصلح من شأن صاحبها . وما كادت الأبنة تقف على قرار الأب ، حتى تفزع من ربط

مصيرها بالشاب الأبله ، الذى ترفضه اية فتاة . بينما هى مطمع انظارا احسن شباب القرية . واكثر من ذلك ، على علاقة حب بأحدى فرسان حراس قصر السلطان . ولكنها تفشل فى اثناء ابيها عنغرمه . ويتم الزواج ويبقى حسن سيف على حاله . ويبقى الحب فى قلب الزوجة والفارس ، اللذين يتفقان على السعى فى الطلاق ثم يتزوجان .

وفى أحد الأيام ما يكاد السلطان يدعو الابطال ، الى قتل الوحش « الطاهش » الواقف على أسوار المدينة .. يترصد كل خارج وداخل ويلتهمه . حتى يزمع حسن الذى يملك سيفا خشبيا طويلا . ان يشارك فى المهمة المقدسة ! ويترك القرية فى سبيل هدفه الغالى !

وشهران اثنان يغيبهما حسن سيف عن قريته ، ليصبح اسطورة فى البطولة والشجاعة .. فى طول البلاد وعرضها . انه لا يزال صاحبنا القديم كما هو لم يتغير .. يحارب طواحين الهواء ، ويدعى كما كتبت على سيفه الخشبى ، انه : قتل الف وهرب منه اكثر من الف .. من الاعداء ! ولكن الذى تغير بالنسبة الى الفتى هم الناس . الذين اصبحوا يصدقون ، لانهم لايعرفونه ! بعكس اهل قريته وهكذا فى الحقيقة لم يتغير حسن !

وكأن عبد الغفار مكاوى يناقش ماهية قيمة الحقيقة من جهة ، واختلاف وقع المعرفة على جمهورها المتباين من جهة اخرى . وماأشبه ملامح حسن سيف فى هذه المرحلة بالذات ، من شخصية واقعية تقليدية فى الحياة المصرية ، لم تنقرض بعد وصورها فننا القصصى . وهى شخصية الابله « ولى الله » حامل السيف الخشبى هو الآخر .. جواب الطرقات ، الذى تؤمن العامة ايمانا اعمى بأقواله ، وما يحمل من دلالة كامنة .. تحمل المعنى الأعمق والاخطر . وهو ماصنع حسن سيف تماما ، وهو يضرب الشيطان الذى كان يتلبس المرأة المريضة المشلوله بالفعل ، فيفر هاربا وتشفى المرأة !

وإذا كان حسن سيف يخدع الناس عن حقيقته ، فهو لا يستطيع ان يخدع نفسه . بل يصارحها ويسمعنا الكاتب صوت اعترافه . ولكنه فى الوقت ذاته يؤمن « ان المجانين هم ورثة الاولياء الصالحين .. وانهم اطفال كبار ملهمون » ! وعلى هذا الأساس ، كانت مواجهة حسن للوحش ! مواجهة تعتمد على جهل وغفلة وخداع . فهو انسياقا مع تكوينه هو ، لم يكن يظن ان الطاهش وجود ! ولأنه هو نفسه كان يغذى « الزعم » ويؤكده . ولما أدرك ساعة المواجهة ، ان الامر على العكس ، زايلته النسبة الضئيلة من شجاعته .. واعتلى شجرة هاربا من المواجهة المرتقبة مع الوحش ، عندما شعر فى الظلام باقتراب الطاهش ، وان لم يره !

والم به الكرى . واستيقظ فى غبشة الفجر . وحمد الله على نجاته . ، وعول ان يرجع على الفور ، زاعما انه قتل الوحش . واسرج بغلته واسرع عائدا . وكانت المفأجاة التى اكتشفتها زوجته ولم يقف عليها هو ، انه اسر الوحش من حيث لايدرى . وان الطاهش لا البغلة ، هو الذى يركبه فى عودته . وتفسير الحادث بسيط اوحى به الكاتب تعلنه الزوجة . فالخمر او المسكرة التى حملها حسن على بغلته ضمن زاده ، شربها الوحش بعد ان افترس البغلة .. فسكر . وعلى هذا الحال وجده البطل المزعوم المذعور .. الذى الهاه الظلام وغفلته واكذوبته التى اخذ يحبكها ، عن اكتشاف ما حدث !

وهكذا اصبح الابله الجبان .. بطلا . وحقق السلطان وعده ، وسلمه العرش ، واصبح حسن سيف ايضا سلطانا !

وبعد انتهاء العودة الى الماضى ، يرجعنا عبد الغفار مكاوى ثانية الى الحاضر . نتابع غضبة الشعب على الطاغية الذى اصبحه « المنقذ » القديم . ويحاول حسن سيف الهاء الجماهير الحانقة بصياحه ، وشعاراته الكاذبة ، وهو الاسلوب الذى برع فى استخدامه . فيوقفه الشعب بلسان رئيس الجوقة : « لازلت تصيح حتى اهتزت اركان العالم . من هول صراخك وصياحك » . كما يقول رئيس الجوقة والمجموعة : يامن حولت مدينتنا قلعة خوف . واقمت السور حواليها ورفعت السيف . صار الناس ظلالا تهرب للظل وبيوت البشر جحورا كجحور النمل . صار اللص هو الحارس . والنذل هو الفارس . وكلاب الصيد اسود ! بالنصر الكاذب تتشدق . صار حواة السيرك . دعاة الحكمة والمنطق . فمتى ينجاب الصدأ الكاذب عن وجه الحق ؟ ومتى يجتاح الناس الغضب الاقدس والمطلق ! »

ان ابطال المسرحية الذين يعيدون تمثيلها ، يفعلون تحذيرا للجمهور أن تتكرر اللعبة . وتلد الكذبة كذبة . ويأتى مستبد جديد !

ومن الطريف أن مؤلفنا ؛ يجعل شخصية واحدة فحسب ، هى التى تناضل من البداية زيف حسن سيف وكذبه وادعاءه . وتحاول أن تقنع بهذه الحقيقة الآخرين ، فلا تبلغ من ذلك شيا طوال السنين ! أما صاحبها فهو الفارس .. أحد ضباط السلطان . ولعل مكاوى يريد بذلك أن يشير إلى ندرة العارف بالحقيقة ، والتخفف الشديد من اعمال العقل ، وغلبة روح القطيع على الجموع ، وقدرة الاعجاب على اسر ارادة الانسان . وضغط القهر المدمر . « أنا لم اسلم للطوفان و لا للعاصفة سفينى . لم اترك للريح الدفة كى يجرفنى للطين . لم اخدع بالدجال ولم يعم الكذاب عيونى » .

لقد حاول الفارس من منطلق صدقه مع نفسه ومع الآخرين ، أن يفضح اكاذيب حسن سيف ، ولكنه لم يستطع ازاء حب الجماهير له . واضطر إلى ترك منصبه والانزواء فى عمل آخر هو الرعى !

وحب الفارس للحقيقة والوطن ، ونضاله فى سبيلها ، سبقه حب ونضال آخر فى سبيل هواه من ابنة الخياط . التى ما كاد زوجها وهو حسن سيف يشتهر ، ويصبح انسانا مرموقا ، حتى غلبها موقعها الجديد بجانبه على امرها . فركلت حبها للفارس ورأيها السىء فى زوجها ، ورغبتها فى الطلاق منه . وارتمت فى احضان مجده وسلطانه .

ولم يمض موقف الفارس الباسل من قضية عدائه للاستبداد ، بلا تشويه ! سواء من جانب اعوان القهر ، الذين يسيئهم وجود الشرفاء . أو من جانب المتشككين ! ولكنه مع ذلك يبقى نجما مضيئا .. يهدى .

ومع تباين الاحداث والشخوص فى اسرحية الثالثة « الحلم » ، عن سابقيتها . فهى لا تختلف عنهما فيما يفرز جوها من التسلط والقهر والعذاب . **فقمر** لا يتمكن من الاقتراب من حبيبته بدر البدور ، ولا هى تستطيع . لأنهما مقيدان . فهو يشعر أنه مسحور .. « مغلول اليد . مشلول الرقبة والصدر » . فكيف يستطيع أن يحررها من أسرها كما تطلب . ولا يملك

ألا أن يغنى حلمه . ولكن الفتاة تسأم هذا التفاؤل الجامد فى مكانه ، وتصرخ فى صاحبها . . « ياقمر كفانا أحلاما » .

والهموم الشعبية هذه المرة ، إذا تشابهت فى اطارها العريض مع كل هموم جماهيرية ، تعانى من ظلم الحكام . فهناك قضية جديدة تتقدمها جميعا ، وهى قضية الأرض . التى يتمثلها بطل المسرحية ايضا فى أمه وبدر البدور . ويخاطب الاخيرة قائلا : انت الأرض . . وانت الحلم اسمع صوت الحلم يقول : ازرع بذرة حلمك فى جوف الأرض . جرد حلمك سيفا يحمى العرض .

وفارق كبير فى الانغماس فى الحلم ، بين حسن سيف فى المسرحية السابقة ، وبين قمر الزمان فى هذه المسرحية . الأول ابله طائش ، يتوهم اشياء يظنها حقائق واقعة . أنانى تنحصر دنياه فيما يتصل بصالحه الخاص ، سواء فى ماضيه أو حاضره . بينما الثانى انسان ذكى القلب مرهف الحس ، فنان يعشق الشعر ويحلم بغد أفضل . ولذلك لم يكن ابتعاده عن زحام الاسواق ، ابتعادا عن نبض المجتمع . . بقدر ما هو بغضا للمادة والقيم التجارية . يتوهم البعض أنه فى هيمانه ، يكاد لا يعرف بالمحن التى تصيب قومه . « هل سمع عن القحط الداهم كرياح السم ؟ هل يوقف زحف الموت علينا شعر أو حلم ؟ »

ويكون جواب قمر معترضاً مؤكدا : لا يوقفه الا الشعر أو الحلم . ان تروى ظمأ الأرض بماء الدمع أو الدم . ان من يتعذب يحلم . من يحلم يتعذب .

وقمر الزمان يحلم « بالجمال والعدل والكمال . وان ارى الحقيقة فى اعين الخليفة » ويستهدف تحقيق حلم الأرض العطشى للحرية والنور .

وعلى مدار عشر لوحات ، تعرض المسرحية لمحاولات قمر الزمان المستميتة . . لتحرير الامية . بكل ما تحمل الكلمة من دلالات شعبية ـ بدر البدور من اسرها هى الأخرى . ويوفق فى كفاحه بعد أن صدقت الرؤيا . وتخاطب بدر حبيبها : قمر . . أنت الحب . . وأنت الحرية أنت !

وفى مسرحية « الحلم » ، لا يكون نوال الحرية هو النهاية فى حياة اصحابها . بل البداية لبناء دولة جديدة حرة ، أو كما تقول المسرحية لبناء سفينة نوح . . ويبدأ البناء من الصفر .

واهتمام عبد الغفار مكاوى بدراسة نفسية الجموع ، وسط مناخ الجهل والفزع ، يصل إلى اغوارها . ويكون اهم ظواهرها ، سهولة خداعها فيما يولد الخوف ، خاصة من ارتباك واضطراب وعدم اتزان . يجعلها مشتتة البال . . متهاوية الارادة . . لا تستوثق . ولما كانت الجموع تمر بمرحلة انسحاق ، وتفتقد الزعيم أو المنقذ . فان حيرتها المستترة وعواطفها المختزنة ونفوسها اللهفى ، ما تكاد تسمع عن امارات البطل . . الذى يستجيب ظاهريا على الأقل ، إلى أشواقها وأحلامها . حتى تلتف حوله بلا تفكير ، وهكذا تقع فريسة المحتالين . كما انجذبت مثلا إلى حسن سيف ، الذى وجد فى استغلال حسن ظن الجموع بغيته .

ولا تخلو واحدة من مسرحيات مكاوى الثلاث ، من الحديث الكثير العميق عن القفر . وليس اتصاف عالم القهر بالفقر ، من قبيل المصادفات . بل هو من طبائع الاشياء . فالاستبدار عامل هدم وافساد ، فى تكوين الحاكم والمحكوم على السواء . فالطاغية وهمه الأول توكيد سلطانه الاستبدادى ، واصطناع ادوات شره من مؤسسات تعينه فى بغيه . يحتاج إلى المزيد من المال للانفاق على مغامراته الشخصية ، أو ملذاته المادية والمعنوية . فيضطر إلى امتصاص أكبر الجرعات من دماء الشعب ، عن طريق فرض المزيد من الضرائب . . مما يجعل الناس أكثر فقرا .

ومن ناحية أخرى ، فان المحكوم ازاء ضغوط القهر التى سرقت حريته . . وتسرق ايضا تفتحه للحياة . لا تترك له سوى انفاس تتردد فى جسد هامد وروح متعبة . لا يستطيع صاحبها أن يعطى من نفسه ، إلا أقل القليل . بعد أن كبلت ارادته ووأدت قدرته على التأمل والابتكار . مما يسبب الخسارة لكل نشاط انسانى ، لا تفلح فى تجنبه اعتى ما يستخدم القهر من أساليب . ومن هنا نسمع نغمة الفقر فى كل مسرحيات مكاوى .

وهكذا تكون أغنية الجوقة فى « الحلم » مثلا : « نحن الفقراء . نحن الفقراء . نحيا فى هذا الركن من العالم . منسيين ومجهولين . كقطيع أهمله الراعى حتى ضل وتاه . أخذ يجوب السفح وينتظر الذبح . من الذئب المتربص بالحمل وبالشاه . ويفتش فى وجه الأرض عن المرعى . لكن القحط براه وأضناه !

وتعكس مسرحيات « الليل والجبل » ، ثقافات مكاوى المتنوعة . . التى زاوج صاحبها فيها بين الفولكلور الشعبى العربى اليمنى ، والقالب الملحمى الأوروبى ، والتكنيك المسرحى الغربى الحديث . مستفيدا من شخوص المسرح العالمى منذ الاغريق ، وكذلك من شخصيات شرقية تعيش فى وجدان العرب والمسلمين . . فى القديم والحديث أيضا . من نوح إلى امرأة العزيز ، ومن جوليت إلى الوزير المصرى الخطير !

فعل ذلك بشكل غير مباشر وفى استخدامات جديدة ، تعطى للأفعال القديمة دلالات جديدة ولعل اشهر الوان هذه العلاقات ، العلاقة بين الأب والابنة ، والأم والابن ، وامرأة الحاكم والفتى الجميل الذى راودته عن نفسه ، والوزير أو المشير الذى يطمع فى العرش ، والسلطان المريض والشعب الاسير . فى تطعيم حاول به كاتبنا ، تقديم قالب مسرحى عربى جديد ، ينشئه فنان مثقف .

ولكن لا شك أن هذه الاستخدامات الكثيرة ، بجانب استيحاء العمل نفسه من الاساطير اليمنية . . أثقلت الحركة المسرحية . . ومن ثم عملية التلقى ، بلا مبرر . كما خفقت بر داع أيضا وكنتيجة مباشرة ، من محلية الملامح القومية . . خاصة فى مسرحيتى « البطل » « والحلم » .

والعالم المسرحى الذى يقيمه عبد الغفار مكاوى ، يلتمس فى آن واحد . . نبض الواقع والحلم . وبالرغم من أن شخوصه تنتمى إلى الإنسان . . قوة وضعفا ، وسموا وانحطاطا ، واحساسا وغريزة ، وروحا ومادة . إلا أن أجواء الحلم السائدة ، تبديها كأنها ليست من عالمنا الذى نعرف من لحم ودم ... « لا يمكن أن تمسك باليد ! ويعمل الكاتب على تأكيد ذلك دائما فمسرحية « الليل والجبل » ، تبدو أحداثها وشخوصها كأنها ذات تكوين افقى ! وفى « البطل » يقول رئيس الجوقة : « جئنا من صفحات الكتب الصفراء . من افواه عجائزنا البسطاء . نروى ما خلفه القدماء وما دونه الحكماء من اخبار وأنباء » .

أما « الحلم » فلوحتها الأولى ، التى تجمع بين قمر وبدر تصورهما « يتحركان كالاشباح فى الحلم ، كلماتها اصداء ، أقدامهما تخطو خطو السابح فوق الماء » ◆

ذو القرنين : الوهم والأسطورة والحقيقة

د. سيد القمنى

ذو القرنين ، شخصية حائرة بين الاسطورة والحقيقة ، بين الحكاية الخرافيةوبين ما يقبله منطق العقل ، شخصية عرفتها ــ عرب الجاهلية ، وامن بها عرب الاسلام ، بعد أن تأكد ذكره فى الذكر الحكيم (ويسألونك عن ذى القرنين . .) ، ومع ذلك لم تعرف كتب التراث الاسلامى (تاريخ وتفسير) شخصية أختلف حول أمرها قدر الاختلاف حول ذى القرنين . اختلفوا حول اسمه ، أصله ، لقبه ، هل كان ملكا صالحا ، أم رسولا نبيا ، أم لا هذا ولا ذاك ؟ والمتابع لكتبنا التراثية على اختلاف مذاهبها الاسلامية يجد نفسه مع ذى القرنين وسط شرك كبير من الخطوط المتشابكة ، التى لا تؤدى إلا إلى متاهة ، دروبها مسالك يختلط فيها الوهم بالتهويل بالخرافة بالمبالغة بالخيال بالحقيقة . . كله فى ان واحد . وما هذه الدراسة القصيرة إلا محاولة لتخليص هذه المتشابكات من بعضها البعض .

من هو ؟

فى رواية أبى عبد الله هو « عبد الله بن الضحاك بن معبد » ، لكنه عند نعمة الله الجزائرى « عياشيا » وانه كان أول الملوك بعد نوح ! ملك ما بين المشرق و المغرب . وان كان فيها ينسب للامام على « عياش »(١) فقط أما النيسابورى الثعلبى فيقول : يقال كان اسمه عباسا وكان عبدا صالحا(٢) وعلى أية حال فان « عياشيا وعباسا ، وعياشا » كلها فى اعتقادنا تعود إلى أصل واحد ، والاختلاف مرجعه اللبس الذى كان يحدث فى قراءة اللغة العربية عندما كانت تكتب غير منقوطة ، وهو امر معروف كثيرا ما أحدث خلطا ولبسا ، مثله مثل قراءة أسم الرومى (نقفور ، ونعفور ، ويعفور)

هذا بينما يخالف « البيرونى » الجميع فيقول فى الاثار الباقية انه « أبو كرب شمر ابن عمير بن أفريقيش الحميرى » ! بهذا التحديد والتسلسل الدقيق بنسب اصيل إلى جدول الجدود ، لا لشىء الا لان لقبه يبدأ بـ (ذى) وهى عادة أهل اليمن فى الالقاب ، مثل (ذو نواس ، ذو يزن . . . الخ)(٣) ، ويوافقه على حميرية ذى القرنين كل من ابن الكلبى فى كتابه « الاصنام » وابن حبيب فى « المحبر » وان كانا يخالفان « البيرونى » فى الاسم فهو عندهما « الصعب بن قرين بن الهمال » وليس أبا كرب(٤) .

أما كتاب « اكمال الدين » فيذهب باسناده إلى عبد الله بن سليمان إلى أن ذا القرنين لم يكف ضحاكا ولا عياشا ولا أبا كرب ولا الصعب ، انما كان « . . رجلا من أهل الأسكندرية ، يقال له اسكندر » .(٥) كذلك اشار الجزائرى فى كتابه « قصص الانبياء » إلى أن أكثر كتاب السير ، يذهبون إلى أنه « الأسكندر ابن فليقوس اليونانى » ، لأنه لا غيره ينطبق عليه ما جاء فى القرآن عن ذى القرنين واتساع ملكه فالاسكندر ـ فيما يقول الرازى ـ قد حصد ملوك المغرب ، واجتاح الغرب كله حتى وصل إلى البحر الأخضر (أى بحر اخضر ؟ !) ، ثم فتح مصر وبنى فيها الاسكندرية باسمه ، ثم اتجه

شرقا ففتح بلاد الشام والعراق وفارس والهند والصين . ولما كان « الرازى » يرى ثبوت ذلك تاريخيا ، فقد قطع انه « ذو القرنين » .(٦)

وقد وافق « محمد فريد وجدى » فى « القرآن المفسر » على رأى « الرازى » لنفس الاسباب ، واورد القول أنه « الاسكندر المقدونى » ،(٧) كذلك وافق بن تيميه(٨) فى « الرد على المنطقيين » ، والجزائرى فى « قصص الانبياء » على كون اسم «ذى القرنين» هو « الاسكندر » ، لكنهما ينفيان ـ بعكس وجدى ـ أن يكون هو « الاسكندر المقدونى » ، اما لماذا كان اسمه « اسكندر » بالذات فهذا ما لا نجد له توضيحا لديهما ، لكن نفيهما أن يكون هو « المقدونى » فله تبريره عندهما لأنه لو كان « الاسكندر » المقدونى فسيثير ذلك اشكالاً كبيرا ! لان المقدونى كان تلميذ « ارسطو طاليس » الفليسوف اليونانى الأشهر ، وكان على مذهبه وأن تعظيم الله لذى القرنين يوجب الحكم بأن مذهب ارسطو صدق (وذلك مما لا سبيل إليه !) ، لذلك يحل « بن تيمية » الاشكال حلا فريدا فيقول (إن ذا القرنين كان مقدما على ارسطو بمدة عظيمة ، وكان مسلما ! . بخلاف المقدونى ، وذو القرنين بلغ اقصى المشرق والمغرب ، وبنى سد يأجوج ومأجوج والمقدونى لم يصل إلى هذا ، ولا وصل إلى السد) (كما لو كان السد علما معروفا للجميع ، ومعروف ايضا ان المقدونى لم يصله !)(٩)

أما لماذا لقب هذا الفاتح العظيم بـ « ذى القرنين » فهو أمر لم يسلم أيضا من خلاف ، فتناقضت حوله الروايات التى أجملها كل من « الثعلبى » « والجزائرى » ، لعل ابرزها : انه أمسك فى رؤ ياه بقرنى الشمس(١٠) وهل للشمس قرون إلا فى العبادات الوثنية القديمة ، التى جعلت من الثور رمزا لا له الخصب ، ومثلوه بداية فى الهلال لشبهه بالقرنين ، ثم تحول الثور المقدس ليصبح الشمس بعد أن تغلبت عبادة الشمس على عبادة القمر ، وبهذا يفسر العلامة « كراب » ظهور الشمس فى الاثار المصرية والرافدية مزودةبقرون (١١) . ومنها انه بعث إلى أهل المغرب والمشرق فضربوه على رأسه مرتين فعوضه الله عن الضربتين بقرنين ؟ ! ، ومنها أنه أنقرض فى وقته قرنان من الزمان ، (ومع ذلك يصرون ـ بالاسناد إلى وهب ـ أنه عاش خمسمائة عام ، فهل



من معترض على التضارب فى كتبنا التراثية ؟) ، ومنها أنه كان ذا ظفيرتين عظيمتين ، ومنها أنه كان يلبس تاجا ذا قرنين(١٢) ، وهو فى رأينا أصح الأراء كما سيتبين لا حقا . والاخطر من ذلك أن كل صاحب رأى لم يكن يرى بأسا فى تدعيم ما خطر له بشأن القرنين ، بحديث نبوى ، أو قول موثوق

التأثيرات الاسطورية

وبادىء ذى بدء ، يمكننا أن نقرر باطمئنان : أن « ذا القرنين » لا يمكن أن يكون « عياشا » ولا « ضاحكا » ولا « عباسا » ولا « صعبا » ولا « ذا كرب » ، لا عتبارات أهمها : أنه لم يرد فى التاريخ المدون ذكر لفاتح عظيم حمل واحدا من هذه الاسماء ، ولا عن يمنى أو حميرى أو من بنى فزارة أو بنى معبد ، قد جرد الجيوش واجتاح قلاع الدنيا كما فى قصة ذى القرنين ، وحتى لو قيل أن أحدهم كان ذا القرنين وأن التاريخ المدون أغفله لأنه كان سابقا على التدوين واكتشاف الكتابة ، فان الرد البدهى يكون : وهل كان قبل التاريخ المدون دولا ووحدات سياسية كبرى ، يحتاج احتلالها إلى جيوش وقادة ؟ . ان الكتابة كما هو معروف لم تبدأ إلا مع الاستقرار الاجتماعى فى وحدات سياسية إدارية كبرى ، بعد قيام المجتمع المنظم ، وقبلها لم يكن للانسان شأن يزيد عن بقية الكائنات البدائية ، وحتى بعض بسائط الخرافات الأولى فى تاريخ البشرية ، قد وجدت سبيلها إلى التدوين بعد أن كانت تتوارث شفاهة من جيل إلى جيل ، وليس فيها ذكر للملك أظل عرشه الأرض يحمل أسمه أبا كرب أو العياش أو الضحاك

وان المعتاد على البحث فى كتبنا التراثية لن يرى فى الامر غرابة ، حيث اعتاد كتابنا السالفون تعريب كل ما يصادفهم وارجاعه إلى أصول عربية ، خاصة إذا تعلق بأمر دينى ، ففرعون مصر فى عهد إبراهيم (ص) يصبح « سنان بن الاشل بن علوان »(١٣) وفرعون يوسف يتحول إلى « الريان بن الوليد بن الليث(١٤) ، أو (الأقرع بن الجدع الجدعانى) مما لا يمتنع معه أن يكون فرعون موسى (ص) ليس رمسيس الثانى . انماالوليد بن مصعب بن الهلوات (انظر فى مثل ذلك محبر بن جيب) ، وهكذا فلا بأس إذا قالوا أن ذا القرنين كان ضحاكا أو عباسا .

وحيث لم يكن العرب بمعزل عن الحضارات السالفة والمعاصرة لهم ، كالفراعنة والبابليين والكنعانيين والفرس ، سواء بالجوار ، أو بالرحلات ، أو ـ فى بعض الحالات ـ بالتبعية السياسية ، فقد أدى ذلك بالعربى إلى معرفة بعض معالم هذه الحضارات وتاريخها ومعتقداتها ، ولكن فارق الثقافة أفسح المجال للحلم والخيال العربى ، خاصة مع الانبهار امام شيء كحدائق بابل المعلقة أو قصور فارس أو اهرامات مصر أو سور الصين ، فما هذاالبدوى فى تفرقه القبلى ، يتصور أن يقيم أفراد من جنس البشر مثل هذه الانجازات الضخمة ، بالقدرات الانسانية وحدها ، لذلك ، وحتى يتقبل الجاهليون ما شاهدوه أو سمعوا عنه من هذه الحضارات قاموا يصبغونها بالاسطوره والمعجزة والجن والعفاريت والملائكة ، كعوامل مساعدة لقيام مثل هذه الأعمال الضخمة ، وهكذا لم تكن الشخصيات العظيمة كشخصية الاسكندر المقدونى ، بعيدة عن هذه الصياغات الاسطوريه

فكان أن صاغوا حوله الكثير ، حتى ان الدميرى ذكر اعتقاد العرب فى أن رجلا كالاسكندر لا بد كان مؤيدا من قوة عليا . لذلك قالوا : أن أمه وأن كانت أدمية فإن أباه أحد الملائكة الكبار . ويبدو ـ مما

يزعم – أن هذا الاثرقد استمر إلى ما بعد الاسلام ، فيقول : ان عمر بن الخطاب سمع رجلا ينادى يا ذاالقرنين ، فقال : افرغتم من أسماء الانبياء حتى ارتفعتم إلى اسماء الملائكة[١٥] وسنرى لا حقا إلى أى حد تأثرت كتبنا التراثية بالروايات الجاهلية ، إلا أن المهم أن ذا القرنين فى راينا ليس شخصا أخر غير الاسكندر المقدونى القائد اليونانى ، رغم ما يثيره الجزائرى وابن تيمية من أشكالات لا نرى فيها أى أشكال .

ويسألونك

تاتينا قصة ذى القرنين القرآنية ، عبر ايات تمتد ما بين الآية ٨٣ ، والآية ٩٩ من سورة الكهف ، وتبدأ القصة قائلة : « ويسألونك عن ذى القرنين قل ساتلو عليكم منه ذكرا ، أنا مكنا له فى الأرض واتيناه من كل شىء سببا فاتبع سببا ، حتى إذا بلغ مغرب الشمس وجدها تغرب فى عين حمئة ، ووجد عندها قوما ، قلنا ياذا القرنين إما أن تعذب وإما أن تتخذ فيهم حسنا » ويفسر وجدى فى (القرآن المفسر) فيقول : ويسألونك يا محمد عن ذى القرنين وقيل ساله اليهود إمتحانا له ، وقيل ساله مشركو مكة . فاجابه الله للتساؤ ل : قل ساتلو عليكم منه ذكرا . [١٦]

ومبدئيا يمكنا التقرير بضعف احتمال ان يكون السؤال موجها من اليهود حيث لم يكن الرسول (ص) قد هاجر بعد إلى المدينة حيث اليهود ، باعتبار سورة الكهف سورة مكية لا مدنية ، كما أن الحرب الجدلية بين الرسول(ص) وبين اليهود لم تكن قد بدأت بعد ، وعليه فأن الاقرب للقبول هو تساؤ ل المكيين ، ومن أهل مكه المثقفين بالذات فالرسول (ص) كان يحدثهم بأمور وجدوا لها صدى فيما سبق وتعلموه وعلموه فى بعثاتهم الدراسية ، حيث كان القادرون يرسلون ابناءهم لتلقى العلم فى مدارس الحضارات حول الجزيرة وقد أشتهر من بين هذه المدارس والجامعات ، مدرسة جند يسابور وجامعة الاسكندرية ، ومن جند يسابور تخرج ابى بن خلف والنضر بن الحارث ، حيث كانت تدرس هناك العلوم والديانات المختلفة ، وسير العظماء والقادة ، لذلك كان هذان الاثنان أكثر أهل مكة تعرضا للرسول (ص) بالتساؤ لات اختبارا لصدق علمه النبوى ، وغالبا ما تركزت اسئلتهم حول شخصيات الانبياء ، لكن التساؤ ل هذه المرة كان عن ذى القرنين غفلا من اى تعريف ومن هنا جاء الوحى يرد على التساؤ ل ، ولهذا أيضا اختلف المفسرون حول ذى القرنين : هل كان ملكا صالحا ، أم نبيا مرسلا ، أم مجرد شخصية تاريخية فحسب ؟

وبهذا الصدد تورد كتب التراث عدداً من الروايات حول نبوتة من عدمها فنجد أن رواية الامام على تقول : انه لا ملكا ولا نبيا ، بل عبدا أحب الله فاحبه ، فمكن له فى الارض ، وفى رواية أخرى عنه ، ان ذا القرنين ملك مبعوث وليس برسول ولا نبى ، وفى الحديث أنه أسلم ودعا قومه للاسلام ؟ ! وبنى مسجدا ضخما ودعا دهقان الاسكندرية لامامته[١٧] ، وفى الحديث الشريف عن ابى عبد الله قال « ملك الارض كلها أربعة ، مؤمنان وكافران فاما المؤمنان فسليمان بن داود ، وذو القرنين عليهما السلام ، والكافران نمرود وبخت نصر[١٨]وليس لنا على حديث نبوى اعتراض ، لكن فى المسالة مفارقة تاريخية واضحة ، فسليمان لم يملك إلا فى فلسطين ما لا يزيد عن جبل من الزمان ، وبخت نصر (اى نبو خذ نصر)فقد حكم الرافدين وغزا كنعان وسوريا وبعضا من فارس ، وحاز سمعته السيئة بالدعاية اليهودية بعد أن نكل بهم واسرهم إلى بابل حيث عاشوا هناك فى المنفى فلم ينسوها له ، اما نمرود فهو ما لم نجده مسجلا بالمرة فى لوائح ملوك الرافدين ، مع تساؤ ل أخير هو : وأين ذهب بقية ملوك التاريخ العظام الذين تفيض بذكرهم المصادر التاريخية ؟

أما من ذهبوا إلى أنه كان نبيا ، فاستندوا إلى مسألة تمكين الله له فى الأرض ومنحه الأسباب والكلام معه ، وكله لا يجوز إلا مع نبى[١٩] ، بل يذهب بن تيمية إلى أنه حج ماشيا إلى بيت الله الحرام فى مكه ، فسمع به إبراهيم (ص) فتلقاه ؟ ![٢٠] هذا رغم الفارق الزمنى بين عهد إبراهيم وزمن الاسكندر وإذا لم يكن ذو القرنين هو الاسكندر فكيف دعا دهقان الاسكندرية ليعمر مسجده ، ولم تكن الاسكندرية قد وجدت بعد ، لأن بانيها هو الاسكندر ذاته أما النيسابورى فينهى البحث فى هذه المسألة بايراده حديثا للنبى (ص) يقول « لا أدرى أكان ذو القرنين نبيا أو لا » . [٢١]

الرحيل إلى مغرب الشمس

وفى كتبنا التراثية الدينية ، يختلط المعقول باللامعقول ، فيقول : « وجدى » فى تفسيره للأيات السالفة الذكر ، ان الله مكنه فى الأرض واطلق يده حرة فيها ومنحه كل الوسائل للوصول إلى غايته ، وكانت الغاية الأولى هى الوصول إلى مغرب الشمس ، ولما وصلها وجدها تغرب فى عين حمئة ، أى ذات طين أسود ، حارة ،[٢٢] ويفصل الجزائرى أكثر فيقول : ان مكان غروب الشمس هذا هو أخر العمار من الأرض ! ! وكان فى طريقه يدعو الأمم لعبادة الله (وليعطى المفسرون هذا الفاتح العظيم قدره اعجازية تتلاءم مع ما سمعوه عنه . قالوا : أنه كان أذ أمر بقرية زأر فيها كالاسد المغضب ، فينبعث من قرنيه ظلمات ورعود وبروق وصواعق تهلك من يخالفه . . ؟ !) . ولما وصل إلى العين التى تغرب فيها الشمس ! ! وجدها تغرب فيها ! ومعها سبعون ألف ملك يجرونها بسلاسل الحديد والكلاليب ، يجرونها إلى البحر من قطرالأرض الأيمن ، كما تجر السفينة على ظهر الماء .

أما أين هذه العين التى تغرب فيها الشمس ، ففى الاثر الذى يزعمه الجزائرى منسوباً للامام على قائلا : تغرب الشمس فى عين حمئة ، دون المدينة مما يلى المغرب مباشرة . . . يعنى جابلقا[٢٣] (هكذا) ، وبهذا التحديد الواضح المبين ، ومرة أخرى لا حظ المفارقة مع واقع الحقيقة العلمية .

الرحيل إلى مطلع الشمس

كانت رحلة ذى القرنين إلى مغرب الشمس ، سعياً وراء هداية الناس لعبادة ربه ، فلم كانت رحلته إلى مطلع الشمس ؟ هنا تذكر المصادر أنها كانت لغاية شخصية هى الحصول على الحياة الدائمة الخالدة ، فقد كان له ـ فيما يزعم الثعلبى والجزائرى ـ خليل من الملائكة يدعى « رفائيل » ينزل إليه فيحدثه ويناجيه ، وقال له يوما : يا ذا القرنين **أن لله فى الأرض** عينا تدعى عين الحياة ، من شرب منها لا يموت حتى يطلب الموت ، ولما علم أن هذه العين بظلمات ما وراء مطلع الشمس ، جمع جيوشه يخوض البحار ويقطع الجبال اثنى عشر سنة ، حتى وصل إلى طرف الظلمة (هكذا . . ؟ !)وهناك انتخب لقيادة الجيش شخصية تراثية أخرى هى « الخضر » المعروف فى التاريخ الاسلامى بالحى الغائب ، ودخل بهم إلى ما وراء الشمس فى الظلمة ! ! – هكذا ورد ـ



وهناك دعا ثلاثمائة وستين من رجاله بينهم الخضر ، ودفع إلى كل منهم سمكة وقال لهم : أذهبوا فى الظلمة فهناك ثلاثمائة وستون عينا ، فيغسل كل منكم سمكته فى عين منها ، فذهبوا ، لكن الخضر أضاع سمكته فى الماء فسبح وراءها ، فشرب من الماء ولما عاد أعلم ذا القرنين بما حدث ، فقال له : كنت أنت صاحب عين الحياة ، وهذا هو السبب فى أن الخضر حى حتى اليوم لكنه غائب (؟ !) لأنه شرب من عين الحياة الخالدة ، أما ذو القرنين فلم يصلها ليشرب .

أما أين تقع هذه العين العجيبة جغرافيا ، فهذا ما نجده عند الثعلبى فى باب يسميه (باب دخول ذى القرنين الظلمات مما يلى القطب الشمالى لطلب عين الحياة) ، وجميل أن يحيط الثعلبى معرفة بظلمة القطب الا أنه يستطرد فيقول : ان عالما من علمائنا وجد عين الحياة الخالدة فى الارض التى على قرن الشمس !(٢٤)

يأجوج ومأجوج

وتشرح المصادر التراثية ما جاء بالآيات القرآنية حول رحلة مطلع الشمس (الآيات ٨٩ : ٩٨ ـ الكهف) ، وتدعم شروحها بالاحاديث النبوية فتقول : أنه فى رحلة المشرق ، صادف قوما (لا يكادون يفقهون قولا) . استغاثوا به ليحميهم من زحف قوم اخرين نحو بلادهم هم يا جوج وما جوج ويا جوج وما جوج كالبشر ، لكنهم قصار القامة ، حفاة ، عراة ، لهم وبر كالأبل لكل منهم أذنان يفترش أحداهما ويلتحف بالأخرى ، لهم مخالب واضراس وأنياب كالسباع ، إذا جاءوا ساحوا فى البلاد كالآفات والجراد ، ياتون على كل شيء ، ينجب الواحد منهم ألفا ، وقد وصل زحفهم إلى حدود الذين (لا يكادون يفقهون قولا) ، فقالوا لذى القرنين (فأجعل بيننا وبينهم سدا قال آتونى زبر الحديد) فدلهم على جبل الحديد والنحاس وأعطاهم لقطعة السامور (عند الجزائرى) أو الساهور (عند النيسابورى) الذى إذا وضع على شيء أذابه ، وبه قطع سليمان صخور بيت المقدس (هكذا !) فصهروا الحديد والنحاس وردموا به بين الجبلين ، وبنى سدا عرضه ميل وطوله ثلاثة ، وبذلك احتمى الذين لا يكادون يفقهون قولا من ياجوج وماجوج وراء السد أو السور العظيم ، وسيظل الأمر هكذا حتى يوم القيامة ، يحاول ياجوج وماجوج كل يوم الخروج من وراء السد إلى الامم ويفشلون ، حتى ينهار السد ويخرجون منه و يوقفهم عن اجتياح الدنيا سوى الله ، وأن يوم خروجهم من علامات الساعة وأشراطها

ويحدد لنا الطبرسى مكان هذا السد بدقة لا نعلم مصدرها ، اللهم الا استغلاله لجهل أهل زمانه بجغرافية الأرض ، فيقول : أنه وراء دربندروخرز من ناحية أرمينية اذربيجان ! اما النيسابورى فيحدد المسافة بشكل أدق فيورد القول : ان موضع السد وراء زخرد بقرب مشرق الأرض ، بينه وبين الخزر مسيرة أثنين وسبعين يوما ، وان مطلع الشمس قريب جدا هناك ، إلى حد أن الناس هناك يصطادون السمك ويطرحونه فى الشمس مباشرة فينضج ! هكذا ! !(٢٥)

الحقيقة أو الجذور التاريخية

والآن ؛ من هو الاسكندر ؟

نستطلع الحقيقة من مصادرها التاريخية فتطالعنا : ان الاسكندر الأكبر أو الاسكندر المقدونى هو القائد اليونانى الفذ ، ابن فيليب أو فيليبس الثانى من أمه أولمبيا أو أوليمباس وهو ربيب وتلميذ الفيلسوف اليونانى أرسطو ، عندما توجهت فتوحاته نحو أراضى الفراعنة ، بغية الاستيلاء على بوابة الشرق ، كانت مصر تدين وقتها بديانة العائلة المقدسة ، وهى ديانة تثليث ، تقدس اله أب هو (او زيريس) والهه أم هى (ايزيس) واله أبن هو (حور) ، الذى يعتبر أصل السلاله الملكية الحاكمة ، لذلك كان الفرعون يعد ابنا للاله ، يجرى فى عروقه الدم الالهى الشرعى ، الذى يحكم البلاد بموجبه ، وحتى من كان يستولى على الحكم قهرا من العسكر الطامحين ، كان عليه أن يرضى الكهان بالمال والاقطاعات والمناصب ، حتى يعترفوا انه بدوره ابن للاله ، وكان الاله الأب اوزيريس هو رب الخلود الدائم وصاحب موازين الحساب فى الآخرة وقاضى الثواب بالجنة أو العقاب بالجحيم ، وكان لقبه صاحب مملكة المغرب أى مملكة الاخرة الخالدة ، حيث اعتقد المصريون أن الانسان بعد موته يرحل غربا مع الشمس فى مركبها السماوى إلى عالم المغرب الخالد ، ليعيش هناك فى مملكة اوزيريس إلى الأبد ، لذلك كان الحج إلى الكعبة الاوزيريسية ضرورة ايمانيه للخلاص من الذنوب ، حيث يغتسل هناك أو يتعمد بمياه عين اوزيريس أو عين الحياة فتلقى عنه أوزاره ، ولم تزل هذه العين قائمة فى أبيدوس إلى اليوم ، يقصدها العامة بغرض الاستشفاء والأخصاب ، وهناك تتراءى الشمس للناظر غاربة وراء عين الحياة الاوزيريسية .(٢٦)

ويؤكد لنا المؤرخ هـ . ايدرس بل أن الاحتلال الفارسى لمصر كان قاسيا فلم تعامل عقائدها باحترام ، بعكس الاسكندر تلميذ الحكيم أرسطو ، الذى لم يتبع فى فتح مصر سياسة البطش الفارسية ، بقدر ما استغل الحكمة التى تلقاها عن استاذه ، والدبلوماسية فى إستغلال الدين ، فما أن

وضع وجنوده اقدامهم على البر المصرى حيث قرية كانوب الساحلية(وهى التى حولها إلى مدينة كبرى وهى الاسكندرية) ، وبعد أن استسلم له الوالى الفارسى ، حتى أعلن الاسكندر بن فيليب الثانى ولاءه لآلهة مصر الوطنية وخضوعه لها ، وأنه ما قدم من بلاده إلا ليقدم فروض الطاعة لهذه الآلهة العظيمة وبالاتفاق المرضى للطرفين (الاسكندر والكهنة) . اعترف الكهان بالاسكندر ابنا شرعيا للاله المصرى ، ولكن شرط أن يقوم بالحج إلى الكعبة الاوزيرية ماشيا حافيا يتقدم الجماهير ، ليعلن هناك ولاءه للآلهة ، ثم ليتسنى له أن يشرب من عين الحياة ، وازاء فتح العمق المصرى سلميا دون مصادمة مع أصحاب البلاد ، قام الاسكندر بالرحلة القاسية الوف الكيلو مترات فى صحراء قاحلة ساخنة للحج ، مدللا على استحقاقه التلمذه لعبقرى زمانه أرسطو ، وهكذا ودون مشاكل ، ووسط رضا الجماهير المؤمنة ، استولى الاسكندر على مصر وعلى قلوب مواطنيها واعلنه الكهان حاكما شرعيا للبلاد ، بالحكمة الارسطية وحدها .(٢٧)

وفى فتوحه لبلاد الرافدين وما وراءها اتبع نفس السياسة مع الشعوب صاحبة البلاد ، فقد كانت حربة موجهة فى المقام الاول إلى نظام داريوس الفارسى ونجح الاتفاق بين الكهان وبين الفاتح الغازى حيث ألبسوه هناك على الفرات تاج الملك الرافدى ذا القرنين ، ويؤكد البحاثة موسكاتى أن التيجان ذات القرون كانت رمزا لآلهة الخصب وشرعية الملك ، ونضيف إليه ان هذا النوع من التيجان كان خاصية الاله هدد أو حداد ورمزه الثور ، ولم تزل مصورات الملوك والآلهة الرافدية والشامية حتى الأن ، وهم يلبسون قرون الثور حداد أو رمز الملك ، ولم تزل تصاوير حداد اله الزرع والبرق والرعد والمطر تصوره لابسا تاجه ذا القرنين ، **تبعث** منه الصواعق والبروق .(٢٨)

بين الاسطورة والحقيقة

وبالمقارنة ، نجد أوجه شبه كبيرة بين واقع الحقيقة التاريخية وبين بعض ما جاء فى الروايات التراثية ، فالاسكندر تاريخيا هو بانى الاسكندية ، ولكن مع التحوير تحول ذا القرنين فى (اكمال الدين) إلى رجل من أهل الاسكندرية إسمه اسكندر ، بينما كان الرازى أكثر الرواة قربا من الحقيقة عندما أكد أنه بانى الاسكندرية ومجمل روايته أقرب إلى الحقيقة ، خاصة فى تسميته (الاسكندر بن فليقوس اليونانى) واضافة إلى تسمية عند النيسابورى (الاسكندر بن فيليش) ، وبعدها عند وجدى فى القرآن المفسر (الاسكندر المقدونى) ، نجدها كلها مسميات لواحد ، والاختلاف فى أسم الأب (فليقوس ، فيليش) مراجعة اللبس الناتج عن قراءة اللغة العربية غير المنقوطة ، وبذلك يكون المقصود هو « فيلبس » أسما واحداً تفرق حوله اللسان ، وإذا كان هو المقدونى عند وجدى ، فلن يكون شخصاً آخر غير (الاسكندر بن فيلبس المقدونى) .

ومع المطابقة نجد لبسه تاج الملك ذا القرنين واحداً من التعليلات التراثية لتسمية بذى القرنين ، وهو ما حدث فى الواقع التاريخى ، كما نجد لما جاء فى الرواية التراثية من حجة ما شيا إلى الكعبة المكية واستقبال إبراهيم (ص) له هناك ، صدى فى الواقع التاريخى ، حيث حج ماشيا إلى كعبة أوزيريس حيث تلقاه كبير الكهنة ، لكن ملاحظة الفارق الزمنى الضخم بين ابراهيم (ص) والاسكندر تضع الرواية التراثية موضع الروايات التلفيقية .

كما نجد للاصل التاريخى أثره فى الرواية التراثية ، فكما ذهب الاسكندر إلى ما كان يعتقده المصريون مغرباً للشمس ، ذهب ذو القرنين فى الرواية التراثية إلى مغرب الشمس حيث وجدها تغرب فى عين حمئة ، وهو عين الاعتقاد الفرعونى القديم . بل أن المصوارت الباقية لمركب الشمس هابطا نحو المغرب ، يكاد يشبه الرواية التراثية فى أن الشمس تجرها الملائكة كالمركب نحو المغرب

ومسألة القرون أو تاج الاله حداد اله الصواعق الزراعى ، قد تخلقت بدورها فى الرواية التراثية حيث قالت أنه كان يزأر كالأسد المغضب فتنبعث من قرنيه رعود وبروق وصواعق . كذلك مسألة عين الحياة لها جذورها فى الواقع التاريخى حيث وصلها الاسكندر فى حجة للكعبة الأوزيرية ، بل أن مسألة الثلاثمائة وستين عينا التى طلب ذو القرنين من أصحابه غسل أسماكهم فيها ، ليست سوى صدى للتقسيم الفرعونى لأيام السنة إلى ثلاثمائة وستين يوما ، زائد خمسة أيام للنسىء سميت باسماء اعضاء اسرة اوزيريس اله الخلود .



أما الرحلة إلى مطلع الشمس حيث قصار القامة ، فتحمل أن يكون المقصود به جغرافيا بلاد الصين وسورها العظيم وهو احتمال يجد صدى فى كتب التراث ذاتها بتأكيد الثعلبى وصول ذى القرنين إلى الصين ، والسور العظيم استحكامات تمتد حوالى ٢٤٠٠ كم عبر شرقى الصين ، بدا تشييده الامبراطور (شن هوانجتى) الذى حكم (٢٤٦ - ٢٠٩ ق . م .) ليحمى بلاده من المتبربرين الشماليين[٢٩] . وشىء هائل كهذا كان لابد أن يبهر البدوى المرتحل بتجارته من الجزيرة ، أو حتى لمجرد السمع عنه ، وكعادة العربى ، كان لابد من شىء اعجازى لمثل هذا العمل الضخم ، فكان محتملا أن ينسبه الجاهليون إلى من سبق وعرفوه فاتحا قويا كذى القرنين ، الذى عرفناه بالاسكندر المقدونى حتى أن السامور الوارد فى الرواية التراثية كقاطع للحديد والنحاس ، ليس فى أغلب لغات شرق اسيا سوى الحد أو النصل أو السيف القاطع .

وإذا كان هذا الاحتمال صحيحا ، فستكون أمه يا جوج وما جوج هم أهل الشمال الصينى الذين صورتهم الرواية التراثية بالمبالغة والتهويل كما راينا . وتأسيساً على كل ما أوردناه يصبح ذو القرنين المعروف لعرب الجاهلية بما صاغوه حوله من اساطير تسربت إلى تراثنا ، هو ذاته ذو القرنين المذكور فى القرآن الكريم . هو ذاته الاسكندر المقدونى ، ولا يبق هناك مجال للاشكال الذى يثيره كل من الجزائرى وابن تيمية ، لمجرد أنه كان تلميذا للحكيم أرسطو كمأخذ على الاسكندر يحط من شأنه ، فلا يليق به أنه يكون ذا القرنين ، بل العكس هو الصحيح تماما ، فتلمذته لارسطو هى التى صنعت منه هذا الرجل العظيم الذى انبهر به الناس إلى حد رفعوه إلى رتبة الملائكة احيانا وإلى الانبياء أحيانا اخرى ، مصحوبا بالتهاويل والمبالغات ، بل يقول الباحث نولد كه فى كتاب الاداب الشرقية : « ان الاسكندر يعد قديساً مسيحيا عظيما فى مقدسات المسيحيين الاحباش الى اليوم »[٣٠] وهو فى ظننا امر ناتج عن تأثر المسيحيين الاحباش بالتهويلات العربية حول ذى القرنين وهو تأثر طبيعى بالنظر الى القرب الجغرافى والعلاقات القديمة القوية بينهما ، لكن الغريب ان العقل الحبشى لم يلحظ الى اليوم ان قديسه المسيحى هذا كان سابقا على ظهور المسيح والمسيحية بقرون ، انها العقلية الايمانية ؟ ! ◆

مصادر وهوامش

١ - نعمة الله الجزائرى : النور المبين فى قصص الأنبياء والمرسلين ، مؤسسة الاعلمى بيروت ، ط ٨ ، ١٩٧٨ ، ص ١٦٦ ، ١٦٢ ، ١٧٢ .

٢ - أبو اسحق محمد بن ابراهيم المعروف بالثعلبى : قصص الانبياء المسمى عرائس المجالس المكتبة الثقافية ، بيروت ، لبنان ص ٣٢٤ .

٣ - الجزائرى : المصدر السابق ، ص ١٧٩ .

٤ - أبو جعفر بن حديد : كتاب المحبر ، دار الافاق الجديدة ، بيروت ، ط ٢ ١٩٨٠ ، ص ٣٦٥ ، ٣٦٦ .

٥ - الجزائرى : المصدر السابق ، ص ١٦٧ .

٦ - نفسه : ١٧٨ .

٧ - محمد فريد وجدى : المصحف المفسر كتاب الشعب ، القاهرة ، ص ٣٩٢ .

٨ - ابن تيميه : الرد على المنطقيين ، ادارة ترجمان السنه ، لاهور باكستان ط ٢ ، ١٩٧٦ .

٩ - نفسه : ص ٣٨٣ ، انظر ايضاً الجزائرى ، المصدر السابق ١٨٠ .

١٠ - الجزائرى : المصدر السابق ، ص ١٦٧ ، انظر أيضاً الثعلبى ، المصدر السابق ص ٣٢٢ .

١١ - د . مصطفى الجوزو : من الاساطير العربية والخرافات ، دار الطليعة ، بيروت ط ٢ ، ١٩٨٠ .

١٢ - الجزائرى : المصدر السابق ص ١٧٨ ، ١٧٩ ، أنظر أيضاً الثعلبى ص ٣٢٢ .

١٣ - ابن حبيب : المصدر السابق ، ٣٦٦ .

١٤ - نفسه : ص ٤٦٧ .

١٥ - محمود سليم الحوت : فى طريق الميثولوجيا عند العرب ، دار النهار ، بيروت ط ٢ ، ١٩٧٩ ، ص ٢٣٠ .

١٦ - وجدى : المصدر السابق ، ص ٣٩٢ .

١٧ - الجزائرى : المصدر السابق ، ص ١٦٠ ، ١٦١ .

١٨ - محمد حسنى عبد الحميد : أبو الانبياء إبراهيم الخليل ، تقديم مفتى الديار المصرية الشيخ حسين محمد مخلوف ، دار سعد ، مصر ، ط ١ ، ص ١٦ .

١٩ - الجزائرى : المصدر السابق ، ص ١٨٠ .

٢٠ - ابن تيميه : المصدر السابق ، ص ١٧٦ .

٢١ - الثعلبى : المصدر السابق ، ٣٢٤ .

٢٢ - وجدى : المصدر السابق ، ص ٣٩٢ .

٢٣ - الجزائرى : المصدر السابق ، ص ١٦٢ ، ١٦٥ ، ١٧٣ ، ١٧٧ .

٢٤ - نفسه : ص ١٧٣ ، ١٧٤ ، أنظر أيضاً الثعلبى : ص ٣٣٠ .

٢٥ - نفسه : ص ١٦٥ ، ١٨١ ، انظر أيضاً الثعلبى : ص ٣٢٧ ، ٣٢٨ .

٢٦ - ادولف ارمان : ديانه مصر القديمة ، ترجمة د . محمد عبد المنعم أبو بكر ، و د . محمد أنور شكرى ، نشر مصطفى البابى الحلبى ، القاهرة ، ص ٤٢٠ : ٤٢٢ ، انظر له أيضاً مع هرمان رانكه : مصر والحياة المصرية فى العصور القديمة ، ترجمة د. محمد عبد المنعم أبو بكر ، ومحرم كمال ، البابى الحلبى ، القاهرة ، ص ٢٩٠ وعن عين أو زير وطقوس مدينة ابيدوس انظر — Zayed (D.Abdel Hamid): Abydos, general organisation for. government printing offices, Cairo, 1963, P. 3

٢٧ - هـ . أيدرس بل : مصر من الاسكندر حتى الفتح العربى ، ترجمة د. عبد اللطيف حمزه دار النهضة العربية ، القاهرة ، ص ٣٩ ، ٤٢ ، انظر ايضاً د . عبد الحميد زايد مصر الخالدة ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٦٦ ، ص ٥٣٥ ، انظر ايضاً ارنولد تونبى ، تاريخ الحضارة الهلينية ، الانجلو المصرية ، ١٩٦٣ ، ص ١٤٧ .

٢٨ - سبتينيو موسكاتى : الحضارات السامية القديمة ، ترجمة وزاد عليه د . السيد يعقوب بكر ، دار الكتاب العربى ، القاهرة ، ١٩٥٧ ، ص ٢٦٤ ، ويقول: « وأجمل رسم بارز قديم وصل الينا من الفن الاكدى هو نصب نرام سين — Naram Sin وهو يرجع إلى القرن الثالث والعشرين قبل الميلاد . . ويلبس خوذه يعلوها قرنان هما رمز ملكه » ، ص ١١٠ .

٢٩ - الموسوعة العربية الميسرة : فى مادة سور .

دراسة

خمس نظريات مقترحة لتفسير الابداع

يوسف ميخائيل أسعد

ما هى الإبداعية ؟ إنها القدرة على تقديم الجديد غير المسْبُوق ، سواءٌ فى الفن أم الأدب أم الفلسفة أم العلم أم التكنولوجيا . ومعنى هذا أن الفنان أو الأديب أو الفيلسوف أو العالِم أو التكنولوجى لا يقدم ما سبق لأحد تقديمه فى المجال الذى يهتم به . وهنا يتبادر تساؤ ل إلى الذهن : أليس المخ البشرى بمثابة وعاء ينضَحُ بما يكسب فيه من معلومات أو خبرات ؟ وأليس من المنطق أن نقول إن المخ لا يفعل سوى الاحتفاظ بما تم له استقباله من الخارج فى دخيلته ، ولا يكون عليه سوى تقديم البعض من تلك المحفوظات الذهنية إذا استطاع صاحبه أو رغب فى ذلك ؟

الواقع أن هذا مباين لما يسلكه منح المبدع فى أى مجال من المجالات الابداعية المتباينة . وأكثر من هذا نستطيع أن نقرر أن ما يُصدِّره المبدع إلى الخارج أكثر كمًّا من المخزون فيه ، وأخصب كيفا منه . فمخ المبدع إذن يتخذ بالضرورة موقفا إيجابيا تجاه الخبرات التى سبق له أن تلقاها من البيئة الواقعية ومن بين الرموز (الكتب ونحوها) المحيطتين به .

ولابد لنا أن نتناول هذا الموقف الايجابى الذى يتخذه مخ المبدع ونحاول تفسيره . ولقد أخذنا فى تأمل ظاهرة الإبداع وكيف أن ما يصدره المبدع يزيد كماً ويتباين كيفا عما تلقاه ، فانتهى بنا مُطاف التأمل إلى خمس نظريات يمكن تفسير خصوبة مخ المبدع وايجابيته فى ضوئها على النحو التالى :

النظرية الأولى : **نظرية التوافيق والتباديل** : فمن المعروف فى مجال الرياضيات أن العلاقات التى يمكن أن تنشأ بين مجموعة من المقومات تزيد عن عددها . ولنأخذ على سبيل المثال الأصغر مجموعة يمكن أن تقوم بينها علاقات توافيق وتباديل ، وهى المجموعة المكونة من ثلاثة مقومات نرمز لها بالرموز أ ، ب ، جـ . إنك تستطيع أن تنشىء من هذه المقومات الثلاثة العلاقات الآتية : أولا ـ علاقة بين أ ، ب ثانيا ـ علاقة بين أ ، جـ ثالثا ـ علاقة بين ب ، جـ رابعا ـ علاقة بين اب ، جـ خامسا ـ علاقة بين أجـ ، ب سادسا ـ علاقة بين ب جـ ، أ . فها أنت ترى أن المقومات الثلاثة قد استحالت بالتكثر عن طريق التوافيق والتباديل إلى ستة مقومات جديدة .

وإذا طبقنا هذا على ما يتلقاه مخ المبدع من خبرات خارجية وافترضنا أنه تلقى ثلاث خبرات فقط من الخارج ، فإنه يستطيع بايجابيته أن يقيم فيها بينها علاقات جديدة فتصير الخبرات الثلاث ست خبرات ، أى أنه يكون بذلك قد ضاعف الخبرات التى تلقاها . وطبيعى أن الخبرات الجديدة التى يقدمها مخ المبدع بعد قيامه بهذه التوافيق والتباديل لا تكون أكثر من الخبرات التى تم له استقبالها من الخارج فحسب ، بل إنها تكون فى نفس الوقت متباينة من حيث النوع أيضا .

النظرية الثانية : **نظرية التفاعلات الكيمائية** : وهذه النظرية مستفادة من علم الكيمياء . فنحن نعرف أن بعض العناصر تتفاعل بعضها مع بعض وهى خاضعة لظروف معينة ، كما أن بعض العناصر يمكن أن تتفاعل مع بعض المركبات ، كما أن بعض المركبات يمكن أيضا أن تتفاعل مع بعض المركبات الأخرى . والتفاعلات الكيمائية تنتهى إلى بزوغ مركبات جديدة ، ومن ثم فإن المعمل الكيميائى الذى يصم مجموعة من المواد ، يمكن أن يقوم بعمليات تفاعل كيميائية تزيد عن عدد تلك المواد من جهة ، وتتباين فى نوعياتها عن العناصر أو المركبات التى انطلقت منها من جهة أخرى .

فإذا ما قمنا بتطبيق هذه الحقائق العلمية على ما يتم وقوعه فى مخ المبدع ، نجد أن ذلك المخ أشبه ما يكون بالمعمل الكيميائى الذى يستقبل العناصر والمركبات الخِبْرية من الخارج ويقوم بإحداث سلسلة من التفاعلات الكيميائية فيما بينها لكى يقدم نتاجات تركيبية جديدة .

على أن هذا المعمل الكيميائى لا يتوقف عن القيام بالتفاعلات الخِبرية . فهو كلما ينتهى من القيام بأحد التفاعلات مستحدثا بذلك مركبات خِبْرية جديدة ، فإنه يشرع فى القيام بتفاعل جديد . ويستمر الحال على هذا النحو بغير توقف بيد أن التفاعلات الخبرية المستمرة فى مخ المبدع لا تتم بطريقة شعورية وعن وعى من جانبه ، بل تتم بطريقة شبه لا شعورية . فالمبدع يكون فى أثناء التفاعلات الكيميائية الذهنية فى حالة تقع بين اليقظة والمنام ، وهى الحالة التى تسمى بالتهويم . ويكفى أن نستعرض حياة بعض الشخصيات التاريخية المبدعة

لكى نجد أنهم جميعا كانوا يمرون فى حالة التهويم . من هؤلاء على سبيل المثال أرشميدس ونيوتن وأديسون وفان جوخ .

على أن المبدع الذى يخضع لتلك التفاعلات الكيميائية الخبرية لا يكون بالضرورة قادرا على التعبير عنها بعد وقوع تلك التفاعلات مباشرة . ذلك أن تلك التفاعلات الكيميائية قد تصيب شخصية المبدع بالاجهاد والتوتر الشديد . ومن ثم فانه يكون بحاجة ملحة إلى فترة راحة واستجمام يستطيع بعدها أن يصور ما تم بدخيلته من تفاعلات كيميائية خِبْرية ، فيعبر عنها ويصوغها فى صيغ مناسبة لها .

النظرية الثالثة : **نظرية التلاقح الخبرى** : فالخبرات وفْقَ هذه النظرية بمثابة كائنات حية تتكثر بالتلاقح والانجاب . فتلك الخبرات التى يتلقاها المبدع من الخارج تجد لديه بيئة مناسبة للتزاوج ، ومن ثم فإنها تنجب جيلا جديدا من الخبرات المولَّدة . وتلك الأجيال الخبرية الجديدة تقوم بدورها أيضا بالتلاقح فيما بينها ، أو فيما بينها وبين الجيل السابق عليها من الخبرات . وهكذا تحدث الخصوبة الخبرية فى مخ الشخصية المبدعة .

ولقد يتساءل سائل : ولماذا لا تتلاقح الخبرات باعتبارها كائنات حية ـ كما تزعم ـ بعضها مع بعض فى أمخاخ جميع الناس ، وبذا يصير جميع الناس مبدعين؟ نجيب بأن الإبداع لا يتأتى لجميع الناس فى ضوء هذه النظرية للأسباب الآتية :

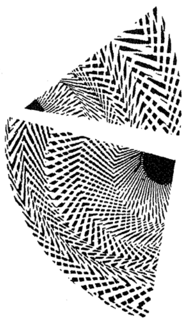
أولا ـ إن مخ المبدع يشكل بيئة مناسبة لتغذية الكائنات الحية الخِبْرية وتنميتها وتقويتها ، ومن ثم يتسنى لها أن تَشب عن الطَّوْق ويتم تزاوجها بعضها مع بعض . ولا يتوافر هذا الشرط البيولوجى فى جميع الأمخاخ البشرية ، بل يتوافر لفئة قليلة من الناس فقط ، هم الذين يصلحون للإبداع .

ثانيا ـ لقد يتوافر ذلك الشرط البيولوجى فى مخ الشخص ، فتكون القوة الابداعية كامنة فيه . بيد أن ذلك الكمون يظل مستمرا دون أن تتجسد الإبداعية فى واقع محسوس . ويكون السبب فى ذلك الكمون المستمر وعدم توافر الابداعية هو عدم تلقى الخبرات المناسبة للتلاقح الخبرى . فلقد تكون الخبرات الواردة إلى ذهن ذلك الشخص المهيأ بيولوجيا للإبداع مع وقف التنفيذ خبرات عقيمة أو ضامرة أو غير متجانسة ، بل ومتنافرة بعضها مع بعض مما يحول دون تكثرها بالتزواج فيما بينها .

ثالثا ـ لقد يكون الشرط البيولوجى متوافرا ، وقد تكون الخبرات التى يتلقاها المرء أيضا من النوع الجيد الذى يصلح للتلاقح ، ولكن الحالة الانفعالية المزاجية لذلك الشخص المهيأ للإبداع لا تكون مواتية . فالقلق الشديد المستمر أو التذبذب والتقلب بين الحالات الوجدانية المتنافرة أو الاصابة بالوساوس والأفعال القهرية ، أو سيطرة فكرة ثابتة idee Fixe على ذهن المرء ، لما يحول بينه الإبداع برغم استعداده البيولوجى الطيب ، وبرغم جودة الخبرات التى تلقاها وصلاحيتها للتكثر بالتلاقح والإنجاب .

رابعا ـ قد تتوافر الشروط الثلاثة السابقة ، أعنى الشرط البيولوجى والشرط المتعلق بجودة الخبرات التى يتم تلقيها وجودة المزاج واستقرار الحالة النفسية ، ولكن مع ذلك لا يستطيع الشخص أن يقدم أى عمل إبداعى يعبر عن تلك الأجيال الجديدة من الخبرات المتولدة نتيجة التزاوج والانجاب . ذلك أن ذلك الشخص لا يكون قد تسلح بأسلحة الإبانة والتعبير عما يدور بخلده . والواقع أن اكتساب فنيات التعبير ، سواء كان التعبير باللسان أم بالقلم أم بالخامة أم بالأداة أو الآلة أم بالنغمة أم بالحركة . . . الخ ، إنما يعد شرطا لازما لاخراج الابداع من حيز الكمون إلى حيز الواقع الخارجى .

خامسا ـ برغم توافر جميع الشروط السابقة ، وهى الشرط البيولوجى ، وشرط جودة الخبرات وصلاحيتها للتزواج والانجاب ، وسلامة المزاج واستقرار الحالة النفسية والقدرة على التعبير والابانة ، فان شرطا أخيرا إذا لم يتوافر ، فان العمل الابداعى يتوقف عن التجسد . هذا الشرط هو وجود المتلقى للعمل الابداعى . فالمبدع لا يستطيع أن يصل ابدعه فى الهواء ، ولا يستطيع أن يدفع به فى رمال الصحراء ، بل لا بد أن يدفع به إلى أناس يتلقونه . من هنا فإننا نستطيع أن نصف الإبداع بأنه عملية اجتماعية ، بمعنى أن المبدع وأن كان يبدو فى كثير من الأحيان من حيث سلوكه الظاهرى شخصا انطوائيا ، فإنه يكون فى واقعه النفسى الشعورى واللاشعورى شخصا يعيش بالمجتمع ويتفاعل معه ويحمل ماضيه الاجتماعى تحت إبطيه ويغلق جفنيه عليه



ويحلم به فى نعاسه ويعانى مشكلاته فى جميع حالاته ، ولا تكون محاولاته الابداعية الا ترجمة لتلك المعاناة الفرد اجتماعية حيث يكون المبدع ومجتمعه بمثابة وجهين لعملة واحدة .

النظرية الرابعة : **نظرية الالهام** : وتذهب هذه النظرية إلى القول بأن المبدع شخص ملهم ، وأن لديه قدرة تفوق الطبيعة على التقاط الوَمَضَات الإلهامية التى تصدر إليه عن عالم روحانى غير منظور يفوق فى مستواه عالم الأشياء والحواس . فالمبدع حتى وإن استخدم حواسه فيما يقوم بابداعه فى المجال الذى يصب اليه اهتمامه ، فان ذلك الاستخدام لا يعدو أن يكون استخداما هامشيا . أما جوهر العمليات الابداعية فإنه يتركز فى التلقى الالهامى الروحى الذى يواتى المبدع فى بعض الأحيان . وشاهد ذلك أن الشخص المشهود له بالإبداع فى أحد المجالات لا يستطيع أن يبدع فى نفس المجال بصفة مستمرة ، كما أن إبداعه لا يكون طَوع بنانه وقتما يشاء ، بل يكون خاضعا فى ذلك لسلطة تفوق قدراته الطبيعية . ولعلنا نضرب هنا مثالا واحدا بوليم بليك الرسام الذى اشتهر بمشاهدة الرؤى الالهامية ، فكان يقوم برسمها لحظة ظهورها متجسدة أمامه . . يقول بليك « كنت جالسا فى تأمل البطل الاسكتلندى والاس . . . فوقف أمامى شبح فى هيئة نبيل ، فأدركت لتوى أنه السير وليم والاس ، فرجوته أن يظل واقفا لدقائق قليلة وأنا أعلم أنه كان طيفا روحانيا سرعان ما سوف يختفى بالسرعة

التى أتى بها . فابتسم البطل وقمت بوضع رسم تخطيطى لـه . وفى الحال اختفى الشبح ، ثم حل محله شبح ادوار الأول الـذى استمر أيضـا مـدة كـافيـة لكى أرسمه » .

على أن هذه النظرية لا تشجب ضرورة تكوين بطانة ثقافية تتعلق بالمجال الذى يلهم فيه المبدع . فلابد للشاعر مثلا أن يكون له باع فى الشعر ، فيكون قد حفظ الكثير من الأشعار وتذوقها ، وأن يكون متمكنا أيضا من فنون العروض . وبعد أن يكون قد تهيأ بمضمون خبرى شعرى من جهة ، وبوسائل قرض الشعر من جهة أخرى ، فإنه يكون قمنا بعدئذ لتلقى الالهام الشعرى . فالشاعر الملهم والذى يتجلى ما يلهم به فيما يقوم بابداعه من شعر يشبه جهاز التلفزيون الذى لا يستطيع استقبال ما يبث من محطة الارسال التلفزيونى إلا إذا كان جهازا جيدا وقد اكتملت له خصائص الجهاز التلفزيونى الجيد .

وفى الجملة فإن هذه النظرية تؤمن بالاستعداد الشخصى ، ثم بالتهيئة الشخصية وتجهيز الذات بالتحصيل والاستيعاب ، ثم إنها تؤمن بضرورة توافر ظروف بيئية معينة حول المرء تسمح له بالتلقى الالهامى ، وأخيرا يجب أن يكون المرء قادرا على تجسيد ما يلهم به وأن يقدمه إلى الأشخاص المهتمين بما يقوم بابداعه نتيجة ما أُلهم به .

النظرية الخامسة : **نظرية الخبرات الجمعية الملتقطة والمتوارثة** : فبالنسبة للخبرات الجمعية الملتقطة ، فان الشخص المبدع يكون فى موقف شبيه بالموقف الالهامى ، ولكن الاستقبال من الخارج فى حالتنا هذه لا يكون استقبالا من كائنات روحانية ، بل من العقول البشرية الأخرى القريبة والبعيدة عن المرء . فهذه النظرية تقول إن العقل البشرى بمثابة جهاز إرسال واستقبال فى نفس الوقت . ولقد يكون ذلك الجهاز فى غاية الحساسية عند بعض الأشخاص بحيث يتسنى له أن يرسل وأن يستقبل بدقة فائقة . فالواحد من أصحاب العقول الحساسة يستطيع أن يرسل من بُعد الرسائل يستطيع أشخاص آخرون من أصحاب العقول الحساسة أيضا التقاطها . ونحن هنا لا نقول بدْعا ، بل إن هناك تجارب فى الباراسيكلوجى (علم نفس الخوارق) بهذا الصدد تؤكد ذلك .

والمبدع وفق هذه النظرية يستطيع أن يلتقط العديد من الرسائل ثم يقوم بالتنسيق فيما بينها وتجسيدها بعد ذلك فى أعمال إبداعية .

أما بالنسبة للخبرات الجمعية المتوارثة ، فان مفهومها ينبنى على ما ذهب اليه كارل يونج (ولد عام ١٨٧٥) تلميذ فرويد من أن هناك لا شعورا جمعيا يقوم فى تواز مع اللاشعور الفردى بقوام الشخصية الإنسانية . فنحن لم نرث عن أسلافنا القريبين والبعيدين المقومات البيولوجية فحسب ، بل ورثنا عنهم أيضا خبراتهم النفسية . ونحن نستطيع أن نمتد بفكرة يونج فنقول إننا قد ورثنا أيضا عن أسلافنا القريبين والبعيدين الاستعدادات العقلية أو قل إن قاماتهم الثقافية تكمن فينا . فلقد أكد علم النفس أن الذكاء والاستعدادات لتعلم أنواع معينة من الخبرات تمتد عبر الأجيال عن طريق الوراثة .

ومن يدرى فربما تحمل المقومات الوراثية خبرات يمكن فى المستقبل الخروج بها من لفائفها وإيقاظها وانعاشها ، فتتبدى كما كانت فى عنفوانها لدى أصحابها الذين ورثناها عنهم .

ولا شك أن للوراثة الأثر الكبير فى الابداع . ولكن التساؤل يدور حول مدى امتداد الوراثة وتبديها فى كيان الشخص المبدع . فوفق نظريتنا هذه نقول إن التعلم أو الاكتساب فى حياة المبدع لا يكون سوى إيقاظ وتنشيط للمقومات الوراثية التى نحملها بين أضلعنا وقد تلقيناها عن أسلافنا القريبين والبعيدين ، ثم الامتداد بها بتغذيتها بعناصر جديدة .



وبعد أن تقدمت التكنولوجيا البيولوجية وظهرت هندسة الوراثة وامتدت بسلطانها إلى الجينات تغير فيها وتبدل وتعدل ، فإننا نستطيع أن نقول إن المستقبل يحمل لنا الكثير من التحولات الجذرية فى مجال الإبداع . فالإبداعية سوف لا تكون حظا مقدرا للمرء ، بل ستكون حظا قابلا للتعديل . فمن يدرى فربما تقوم هندسة الوراثة باستبعاد المقومات الوراثية وامداد المرء جنينا ووليدا وطفلا ومراهقا وراشدا بالجينات التى تسمح له بالإبداع . ولقد تقوم هندسة الوراثة أيضا بتنشيط الجينات التى تحمل ما ورثه المرء من خبرات عبقرية فتأخذ فى الاعتمال لديه والدفع به إلى الإبداعات المبهرة .

وخلاصة القول بالنسبة لهذه النظرية أن الإبداعية لدى المرء يمكن أن تتأتى له نتيجة التقاط الرسائل الخبرية من العقول البشرية الأخرى التى ما يزال أصحابها على قيد الحياة وقد يكون إرسال تلك الرسائل واستقبالها خاضعا لإرادة أصحاب العقول المرسلة وأصحاب العقول المستقبلة ، كما أنه يتأتى بغير قصد من جانب العقل المستقبل وينبنى هذا الشطر من هذه النظرية على أساس أن العقول البشرية بمثابة شبكة اتصالات مترابطة أشد الترابط ، فتسرى الرسائل فيما بينها بصفة مستمرة . ولقد يقال أيضا إن العقول البشرية جميعا تشكل عقلاً كليا واحداً ، وأن كل عقل فردى من عقول الأفراد يستمد قَبَسا من ذلك العقل البشرى الكلى . والمبدع هو شخص يستطيع أن يحظى بقَبس كبير من ذلك العقل الجمعى الكلى .

أما بالنسبة للشطر الثانى من هذه النظرية ، فإنه يقرر أن الجيل الحالى من الناس ليس مقطوع الصلة خِبْريا بالأجيال السابقة ، وأن الوراثة عن أسلافنا القريبين والبعيدين لا تتركز فى التراث فحسب ، بل تتركز أيضا فى المقومات الوراثية التى تحمل خبرات الأجيال السالفة إن لم يكن بتفصيلاتها ، فيكون ذلك على الأقل بالخطوط العريضة لها ، أعنى الاستعدادات العقلية . فالمبدع شخص نال حظا وافرا من مقومات أجداده الخبرية ، وقد استطاع أن يعبر عنها ويجسدها ويقدمها للآخرين من حوله ◆



سعد الخادم
الفنان .. والكاشف .. والرسالة

عز الدين نجيب

فى تقديمها لكتاب سعد الخادم « الحياة الشعبية فى رسوم ناجى » الصادر عام ١٩٥٨ كتبت الفنانة الكبيرة عفت ناجى ـ شقيقة الفنان ناجى وزوجة المؤلف تقول : « .. وإذا كانت دراسات بعض الباحثين بطابعها الجاف وألحانها الصماء تنسينا أحيانا أن فى الطبيعة فنا ، فهذا لا يعنى أن البحث والتطلع والكشف العلمى فى حد ذاته تتعذر صياغته فى قالب يمكن أن يثيرنا ، كما تثيرنا الألحان فى قرارها وجوابها ، والأشكال فى توافقها وتكاملها . »

والآن . . . وبعد وفاة سعد الخادم فى التاسع والعشرين من سبتمبر الماضى عن ٧٤ عاما و ١٩ كتابا ، كرسها جميعا للبحث فى الفنون الشعبية (التشكيلية والتعبيرية) ، فضلا عن عشرات الدراسات والمقالات والرسائل الجامعية التى أشرف عليها ووجهها فى هذا الميدان (٣٥ رسالة ماجستير ودكتوراه) . . . أشعر كم هى صادقة كلمات السيدة عفت ناجى فى وصف أبحاثه وكشوفه العلمية ، إذ تملك هذه الأبحاث والكشوف من الإثارة والمتعة ما تملكه الموسيقى والفنون التشكيلية من متعة وتأثير . . ناهيك عن فائدتها العلمية المحققة .

وهذه المقدرة البحثية الفذة لم تظهر وتتألق على طريق ممهد وناعم ، بل إن أحد جوانب عظمتها أنها شقت لنفسها طريقا غير مسبوق ، فى أرض وعرة تخلو من علامات أو مشاعل لباحثين رواد يهتدى بها ، أو إمكانات ووسائل بحث متقدمة تعينه على الاستمرار . . . الأمر الذى يجعلنا نعتبره مؤسسا لهذا الفرع من البحث العلمى فى الفنون الشعبية بمصر ، بل نعتبره بمفرده مؤسسة بحث كاملة فى هذا المجال ، لأنه قام بمهام مؤسسة ، وأرسى أساس مدرسة على طريقه .

بل إنه ـ فى سبيل إخلاصه لهذه الرسالة ـ ضحى بأغلى ما يملكه : وهو عطاؤه كفنان مصور ، بعد أن أهدانا مجموعة ممتازة من اللوحات أنجزها بين الأربعينيات والستينيات ، لها خصائصها المميزة التى كان يمكن لها أن تضعه ـ لو واصل بحثه التشكيلى بنفس اهتمامه بأبحاثه الفلكلورية ـ فى مصاف كبار مصورينا . . . فهو الامتداد الذكى للفنان الرائد محمد ناجى ، الذى أخذ عنه الكثير ، بما فى ذلك اتجاهه لدراسة الفنون الشعبية ، منذ كتب ناجى بحثه فى هذا الموضوع عام ١٩٢٨ وألقاه فى مؤتمر لهذا الغرض بمدينة « براغ » . . . كما درس « سعد » فن الرسم فى انجلترا أربع سنوات من ١٩٣٦ إلى ١٩٣٩ ، وحصل فى نهايتها على شهادة بأستاذية الرسم فى المدارس » وتعرف خلالها على موجات الفن الحديث قبل أن تصل إلى مصر ، وقبل أن تتبناها جماعة « الفن والحرية » وفى طليعتها الفنان رمسيس يونان . . وقد شارك سعد فى معارضها الأولى بمصر فى الأربعينيات . . لكن اتجاهه المبكر للجذور الجمالية فى البيئة والتراث المصريين ، ووعيه بالظروف الحضارية المغايرة لظروفنا وراء نشأة المدارس الغربية الحديثة . . . هذان العاملان قد عصماه من الانزلاق نحو طريق السريالية المسدود أو نحو التيار العشوائى فى الفن ، الذى ساد أعمال كثير من جيل الأربعينيات فى مصر كانعكاس لما يجرى فى أوروبا نتيجة للحرب أو القلق الاجتماعى والفكرى هناك . هذا على الرغم مما يبدو فى لوحاته من احترام بل وتأثر بالمدرسة الانطباعية (والسيزانية) فى التصوير الفرنسى ، ومن بعد ذلك بالتعبيرية ، خاصة بأعمال (جورج رووه) ذات الحس الحوشى التراجيدى .

لكنه بعد أن أقام ستة معارض شاملة لأعماله حتى ١٩٥٥ ـ وجد أن عليه أن يولى كل اهتمامه ووقته لأحد المجالين : إما



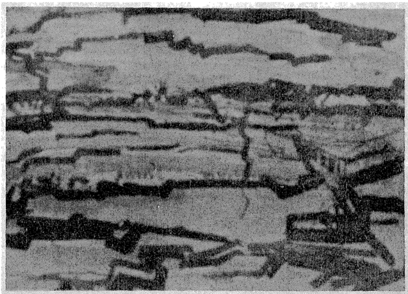
أسوان للفنان سعد الخادم

التصوير .. وإما البحث فى الفنون الشعبية . . . وفضل الثانية . . وكان ذلك فى منتصف الستينات ، بعد أن أنهى لوحاته عن النوبة والسد العالى . . . ولا أظن أن هناك قرارا أقسى على روح الفنان وضميره من هذا القرار . . فهو قرار بإحالة نفسه إلى المعاش !! . . وهذه شجاعة نادرة . . وما أحوج الكثيرين منا إلى إمتلاكها ! . . وربما توفر لسعد الخادم دافعان وراء هذا القرار : أولهما هو عمله كأستاذ بالمعهد العالى للتربية الفنية ، حيث أتيحت له الفرصة من أوسع أبوابها لا ستكمال أبحاثه من خلال طلبته ، خاصة بما وفرته له من الأشراف على الرسائل الأكاديمية فى الفنون الشعبية ، ومن النزول فى زيارات ميدانية فى جميع أنحاء مصر جنوبا وشمالا ، وكأنما تحقق له حلم المؤسسة العلمية ، بعد أن كان يعمل بمفرده مالئا فراغها . . . وكان مما يحقق أحلامه أيضا انتقال هذا الاهتمام إلى جيل جديد من الفنانين والباحثين ، خاصة وقد أصبح ممكنا تخصيب الأساليب الفنية الحديثة لبعض فنانى هذا الجيل الجديد بالروح الشعبية الصميمة ، وتطوير بعض أشكالها الفلكورية العريقة إلى لغة تشكيلية معاصرة . . . وكل ذلك كان يتطلب منه المزيد من التفرغ لرسالته الأكاديمية .

أما العامل الثانى فيمكن فى زوجته الفنانة عفت ناجى . . لقد نجحت عفت فى تحقيق ما كان يحلم بتحقيقه فى لوحاته ، من هضم لطبيعة الفولكلور وتقديمها برؤية تشكيلية معاصرة ، تتضمن القيم الجمالية والروحية للشخصية المصرية ، بما فيها من فطرة نقية وذكاء مرح وبساطة مركبة وإقبال على الحياة . . . حققت كل ذلك دون افتعال أو تنظير أو تقعر . . فقط بتوجيه منه ، وبذكاء وموهبة فطرية من جانبها ، حتى أصبح الفلكور جزءا من كيانها ووجدانها ، رغم أنها فى الأصل سليلة الأرستقراطية وتلميذه الثقافة الفرنسية ودارسة للمنهج الأكاديمى على يد شقيقها محمد ناجى ، الذى كان يحرص على أن تتعلم القواعد السليمة للرسم والتصوير قبل أن تتجه إلى أسلوبها الخاص . ولعل سعد الخادم اعتبرها بذلك امتداده الطبيعى أو نجاحه الخاص ، الذى يعفى ضميره من الشعور بالذنب لو تخلى عن دوره كمصور .

ومن المفارقات . . أن عشقه للطبيعة (كمادة للرسم) كان يفوق عشقه لاستخدام عناصر الفن فى لوحاته . . ولم أجد تفسيرا لتفضيله لرسم المنظر الطبيعى إلا أنه كان يتعامل معه كعالم مفتوح يستوعب رؤاه التأملية وآماله القومية وأحاسيسه الذاتية . . من منطلق قريب لعالم الفنان ناجى ، ومن رؤى الانطباعيين والتعبيريين عامة . . ففى ذلك مجال أعمق وأصدق للإفصاح عن الذات ، الأمر الذى كان يجعله زاهدا فى عرض أعماله منذ ربع قرن ، لشعوره بأنها صفحات مهموسة من ذاته وإلى ذاته ، ولا تخص أحدا سواه . . أما أبحاثه وكتبه فقد كانت رسالته المفتوحة إلى قومه ، وإلى الأجيال التى لم تعرف إلا القليل من تراثها الشعبى ، إما بسبب انقراضه ، أو لبعدها عن منابعه . . وأعتقد أنه كان يهدف من هذه الرسالة إلى تعميق انتماء تلك الأجيال ، وتأصيل هويتها القومية ، وتسليحها بالوعى للدفاع عن هذا التراث وتلك الاجيال ، الهوية ، فى مواجهة مؤامرات الاستعمار والصهيونية (والكلمات الثلاث الأخيرة هى من عناوين كتابين من كتبه عامى ١٩٦٥ ، ١٩٧٤) .

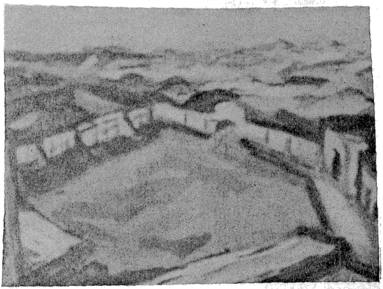
أما الإبداع الفلوكلورى ، فلم يكن سعد الخادم مفطوراً بطبعه للنسج على منواله ، ذلك نزعة إحتفالية جمعية ، بألوانها الصاخبة وخطوطها المباشرة ومساحتها الصريحة وميلها إلى الاستعراض . . . إن الفن الشعبى لا يعرف الخجل أو المواربة ، ولا يبالى بالذوق السائد والأناقة البرجوازية ، إنه فن خشن . . لاذع . . جرىء . . ليس من صفاته المهادنة أو



وادى النطرون للفنان سعد الخادم

الموضوعية ، ولا ينتظر أحدا ليدافع عنه ، ولا يبالى حتى بالدفاع عن نفسه . . . كل هذا على عكس شخصية سعد الخادم . . بوداعتها وموضوعيتها الهادئة ، وشعورها دائما بالمسئولية تجاه العلم والمجتمع والأجيال القادمة . . إنه أقرب إلى شخصية العالم منه إلى شخصية الفنان . . . ولعل هذا ما تتحرر منه شخصية عفت ناجى ، التى تعبر عن نفسها على سجينها بأية وسيلة تقع تحت يدها . . برسوم وصبغات على مسطحات ، أو بأشكال وخامات مجسمة ولو أدخلت فيها قطع المرايا أو العرائس الخشبية أو الرمل ومواد البناء . . « مهمتها أن تجد لا أن تبحث » مثلما كان بيكاسو . . وهى مثله أيضا فى جرأتها فى كسر الطراز المألوف ، وثورتها الدائمة حتى على إنتاجها هى . . فسرعان ما تنتقل من مرحلة إلى مرحلة ، ومن غصن إلى غصن مثل الطائر الطليق ، ولا تبالى بما يقال عنها أو بأن توضع فى مكانتها اللائقة بها فى الحركة الفنية ، أو حتى بتثبيت قالب أو طراز لأسلوبها كى تعرف به ، أسوة بجهابذة الفن الجدد . . . والنتيجة أنها ظلمت - ولا تزال - ظلما قاسيا ، معنويا وماديا ، إلى الحد الذى جعلها فى السنوات الأخيرة من فرص زوجها سعد الخادم تضطر إلى بيع الكثير من مقتنياتها الشخصية - الثمينة فنيا - بأسعار زهيدة للإنفاق على علاجه . . . وكأن ذلك هو الجزاء الذى يستحقه بعد العطاء الطويل الذى قدمه لمصر وللعلم والأجيال ، سواء من خلال مؤلفاته وأبحاثه ، أو من خلال إبداعه الفنى ، أو من خلال عمله كمدير لمتحفى الفنون

عين الصيرة للفنان سعد الخادم





صورة شخصية للفنان سعد الخادم

الجميلة بالقاهرة والاسكندرية ، أو من خلال عمله كأستاذ متفرغ أو غير متفرغ بكلية التربية الفنية ما يقرب من أربعين عاماً ، أو من خلال عضويته للجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للفنون والآداب من ١٩٥٨ - ١٩٧٤ وعضويته للجان المقتنيات ومنح جوائز الدولة للفنون . . . هو الذى لم تمنحه الدولة طوال حياته أية جائزة . . . واليوم إذ اعدد مآثره ميتا ، إنما أمارس الطقس المصرى الخالد . . وهو « إحياء الموتى بعد أن نميتهم أحياء » !!

وكنت أتمنى أن يقوم بدلا منى بهذه المهمة أحد تلاميذه ، وهم بلا حصر ، وبعضهم أساتذة ودكاترة فى الكليات الفنية ، ممن أشرف على رسائلهم الجامعية ويكملون الآن رسالته بأعمالهم الفنية أو أبحاثهم الأكاديمية ، ويملكون وسيلة الكتابة والنشر ، ومنهم على سبيل المثال الفنانون مصطفى الرزاز ، وفرغلى عبد الحفيظ ، وعلى زين العابدين ، وزينب السجينى . . . إلخ . (مع حفظ الالقاب الجامعية)

وكنت أرجو - قد أصبح علىّ أن أكتب عنه - أن أفى الرجل حقه بتحليل وافٍ لأعماله الفنية ومنهجه البحثى وعرض لأهم مؤلفاته ، ولكن هذه المساحة لا تتيح ذلك بالطبع ، وما زال الأمل معقودا على أبنائه وتلاميذه لتغطية ذلك ، حتى ظل بيننا حيا ، ولا تموت ذكراه مع ذكرى الأربعين .

وما يعنينى أخيرا هو أن أدعو وزارة الثقافة إلى الاهتمام بجمع تراثه الفنى والنظرى فى مكان ملاحق لمتحف محمد ناجى بالهرم ، ويمكن بناؤه فى الحديقة الملحقة به ، ليضم أيضا أعمال عفت ناجى ، التى ندعو لها بطول العمر ، لكننا لا نعرف أى مصير يتهدد تراثها أيضا بعد عمر طويل . . . وأظن أن تلك كانت أمنية سعد الخادم ، ليتقارب تراث هذه الأسرة الواحدة فى مجمع إبداعى واحد . . . وحسب معلوماتى فإن ابن شفيق سعد الخادم الذى يعمل بالخارج قد أبدى استعداده للمساهمة فى تمويل هذا المشروع . . . ولا ننسى فى النهاية أن عفت ناجى قدمت تراث أخيها الرائد ناجى ومبنى مرسمه إلى الدولة بما يشبه الهبة (حيث لم تتقاض فى المقابل غير أربعة آلاف جنيه ، وهى لا تساوى اليوم ثمن لوحة واحدة) .

فهل كثير عليها وعلى زوجها أن تضم الدولة تراثها إلى تراث الرائد الذى فتح لهما آفاق الإبداع والكشف ، لتتيح للأجيال الجديدة حق التواصل مع روادها ، والنهل من خزائنهم الزاخرة ، وهو الأمر الذى لن يكلفنا إلا القليل ؟

رسالة أضعها أمام كل من الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة والفنان مصطفى عبد المعطى رئيس المركز القومى للفنون التشكيلية ، وأملنا كبير فى أنهما لن يدخرا وسعا فى سبيل تحقيقها

دراسة

الحضارة والفلسفة

د / حسين فوزى النجار

قد يستوى لدينا القول إذا قلنا الحضارة والفلسفة ، أو الفلسفة والحضارة ، أو قلنا فلسفة الحضارة ، فإنها جميعا تصب فى مجرى واحد ، قد يبدو للنظرة العابرة متقلبا لا يستقر على قرار ، ولا يهدأ له موج ، بينما هو فى الواقع ينتهى إلى نتيجة واحدة هى ظاهر التقدم والارتقاء ، وقد يغيب عن هذا الظاهر ، أو يختفى فى طياته - بمعنى أدق - جوهر التقدم وحقيقة الارتقاء ، وقد يغلب أحدهما الآخر ، حتى ليبدو هذا الآخر وكأنه قد اختفى ، أو لا وجود له البتة ، وغالبا ما تكون الغلبة لهذا الظاهر المرأى والمحسوس ، فإذا كان ذلك فإنه نذير بانحلال الحضارة وفنائها فى تلك البقعة أو المحيط الذى ازدهرت فيه ، وإن كان لا يعنى فناء الحضارة الإنسانية ، فالحضارة الإنسانية لا تفنى ولا يصيبها الذبول أو الضمور ، فإنها إذا ضمرت أو ذبلت فى مكان ما ، سيبقى العقل النير الذى يحمل شعلتها من مكان إلى آخر .

وإذا قلنا الحضارة الإنسانية فإننا نعنى بها أقصى ما حققه مجتمع انسانى من التقدم والأرتقاء فى مجتمع ما فى عصر من العصور بحيث تتمثل فى حياته أرقى صور التقدم فى عصره ، فالمجتمعات الإنسانية كانت وما زالت حتى وقتنا هذا تتفاوت فى درجات تقدمها وارتقائها ويقاس مستواها الحضارى ببعدها أو قربها من أرقى مستوى حضارى فى عصرها ، وإلى ذلك المجتمع الإنسانى الذى حقق هذا الارتقاء والتقدم تنسب حضارة العصر ، فيقال حضارة الغرب الأوربى ، تلك التى نعيشها اليوم ، أو نعاصرها بمعنى أدق كأرقى مستوى لحضارة عصرنا هذا ، كما يقال حضارة مصر القديمه حيث بزغ فجر الضمير منذ سبعة الآف سنة دلالة على أرقى حضارة وأكثرها تقدما فى عصرها ذاك ، كما نقول حضارة الهند ، أو حضارة الصين ، أو حضارة الشرق الأدنى القديم ، ولا نعنى بذلك تميزها بالتقدم على غيرها من حضارات عصرها ، وإنما نعنى إما تميزها على غيرها من حضارات عصرها بطابع حضارى معين وثقافة خاصة ، وإما استواؤ ها مع حضارة عصرها فى التقدم والارتقاء أو اقترابها منه إلى حد كبير ، كما نقول اليوم حضارة الولايات المتحدة الأمريكية وحضارة الاتحاد السوفيتى ، وحضارة اليابان ، أو فرنسا أو انجلترا ، أو المانيا وهى الدول التى نطلق عليها فى حضارتنا هذه الدول المتقدمة ، كما نطلق على غيرها الدول النامية ، ونضع للتقدم مقاييس تتفاوت بين دولة وأخرى بقدر ما حققت كل منها من نمو يقترب بها أو ينأى عن المستوى الأعلى للتقدم والارتقاء .

وإن كان من العبث أن نضع فواصل حادة بين حضارات عصر من العصور ، أو بينها وبين حضارات عصر آخر ، فالعقل البشرى يتشابه ويتفق فى تكوينه البيلوجى وقدراته التى ميزه بها الله على كافة خلقه :

« لقد خلقنا الإنسان فى أحسن تقويم .
ثم رددناه أسفل سافلين » التين : ٤ ، ٥
« وممن خلقنا أمة يهدون بالحق وبه
يعدلون » الأعراف : ١٨١

وغالبا ما تتشابه تلك القدرة العقلية التى ندعوها بالذكاء بين الناس عامة مع تفاوتها فى المستوى من فرد إلى أخر ، وليس هناك كبير فرق فى هذه القدرة بين الزنجى ساكن الأدغال الأفريقية والانجليزى ساكن الجزيرة البريطانية أو الأمريكى ساكن ينوانجلند ، وتخلف الفكر ، وهو ما يبدو تخلفا فى الذكاء ، ما هو إلا تخلف فى اكتساب الخبرة والمعرفة ، والنمو ما هو إلا اكتساب للخبرات القديمة واضافة جديد إليها ، والخبرة الإنسانية بناء متكامل ينمى بعضها بعضا ، لتصنع التقدم ، والحضارة هى حصيلة هذه الخبرات المتكاملة ونتاجها الماثل فى التقدم ، ولو أننا جئنا بوليد أمريكى ينتمى أبواه إلى أرقى مستوى اجتماعى ، ويعيشون حياة حضارية متقدمة ، إلى أسرة زنجية فى الأدغال لينشأ فى كنفها وأخذنا وليدها ليحل محل هذا الطفل الأمريكى وينشأ فى أسرته ، لغدا هذا الزنجى حين يتقدم به السن أمريكيا خالصا ، ولغدا بديله الأمريكى أفريقيا لا يختلف عن أقرانه السود فى شىء ما .

والخبرة الإنسانية لا تنقطع ولا تذوى ، فما زال حتى فى عصور الإظلام والانحلال الحضارى ذلك العقل المستنير الذى يحمل شعلة الحضارة من جيل إلى جيل ، ومن مكان إلى آخر ، فعندما ذوت حضارة مصر القديمة كان هناك من حمل شعلتها إلى العقل اليونانى فنماها وأقام على ما استوعبه منها بناء حضاريا يبدو جديدا ومتميزا ، إلا أن جدته لم تكن إلا فيما أضاف إليها من ابداعه ، وكان تميزها فيما أبدعت لا ينتهى بها إلى حدود فاصلة بينها وبين حضارة مصر القديمة ، وإن لم تكن لها القدرة على تمثل كل ما كان لدى المصريين من خبرة ومعرفة ، فقد حجب المصريون بعض علومهم

كـالتحنيط وما ينبعـه من تشـريـح الجسم البشرى ، والكيمياء والفلك عن العامة ، وعجز الأغريق عن الألمام بها ، وإن كانوا قد تمثلوا مـا أدركـوه من معـالمهـا فى الفن والعبادات مما تـرك معـالمـه عـلى فنـونهم وعباداتهم بل وصور آلهتهم فهاتور مصر هى أفروديت عند الأغريق بل هى سميراميس فى آشور ، وفينوس عند الرومان وعشتروت عند الفينيقيين ، وقد جاء هيرودوت - ابو التـاريـخ - إلى مصـر وألم بحضـاراتهـا وأساطيرها ، ليعود بهـا إلى قومه الأغريق مثالا لفكر عظيم .

وحين ذوت حضارة روما واليونان تلقفها المسلمـون فكانت صرحا عـظيماً فى بنـاء حضارتهم فى العصور الوسطى حين انتهت اليهم الحضـارة الانسانيـة فأضـافـوا اليهـا وطوروها ، فلما بدأت أوربا يقظتها وأخذت فى بناء نهضتها الحديثة كان لها من معارف المسلمين وعلومهم زادا لها ، بل استوعبت الفكر اليونـانى فى البدايـة عن المسلمين ، ونمته جميعا لتقيم عليه بناء حضارتها الماثل كما نراه .

ولعلنا نرى فى وقتنا هذا من يسعى وراء صلة ما بين حضارة مصر القديمة وحضارة الأزتك فى المكسيك بل قبل أن تطرقها أقدام الأوربيـين وقـد حـاول « ثـور هـايـردال » الرحالة والمؤرخ النرويجى أن يثبت برحلته التى قام بها عبر الأطلنطى عـلى قارب من البردى عام ١٩٦٩ وصول المصريين القدماء إلى أمريكا يتم عن وجودهم ما بين أثارهم وأثار الفراعنة من تشابه وسواء صح هذا أم لم يصـح فـإن ثـوابت الأشيـاء أن النمـو الحضارى للبشرية يسير فى خطى ثابتة نحو التقـدم والارتقاء ، وإن اختلفت وتبـاينت المجتمعـات ، فـإذا خبت الحضـارة فى مكان ، أضاءت فى مكان آخر وإذا ذوت فى مجتمع زهت وازدهرت فى مجتمع آخر .

فإذا قسمنا الحضارة إلى نوعيات ، وهو ما أخذ به المؤرخ الألمانى « ازفلد شبنجلر » حين جعل لكل نوعية طابعها الخاص المميز لاصلة لها بغيرها من النوعيات الأخرى وإن جمع بينها التطور المادى لطبيعة الأشياء فهى أشبه بالكائن الحى يولد وينمو ليبلغ أشده حتى يدركه الهـرم فالفنـاء ، تبدأ بـالبداوة فـالتنظيم السيـاسى ، ليضفى الاستقـرار فاكتساب المعرفة التى تزدهر بأفانين تؤكد بها وجـودها الأثـرى من بعد حـين يدركهـا الوهن فالفناء ، ويحفل بها التاريخ أثر لماض قد غـبـر



ويمضى أرنولد توينبى على طريق شبنجلر فى تحديده لنـوعيات الحضـارة حين عـدهـا أحدى وعشرين نوعية بيبما عدهـا شبنجلر سبع كلاهما سبيلا واحدا فى النظرة إلى مولد الحضارة وتقدمهـا وإزدهارهـا حتى تنتابهـا الشيخـوخة التى يعقبهـا الفنـاء وان اتخـذ تـوينبى من ابتكـاره ، لعـامـلى التحـدى والاستجـابة أسـاسا لقـدرة الحضارة عـلى البقاء ، وقد نفترض للتحدى تعبيرا آخر هو الجمود ، فالحضارة حين تجمـد عند واقـع ثابت يعصف بها البوار الذى يسلمهـا إلى الفناء ، كما يقابل الاستجابة ، لفظ المرونة أو بتعبير أخر قدرة المجتمع على التكيف مع الواقع العارض .

إلا أن طابع هذه الحضارات يتباين من واحدة إلى الأخرى ، فهى حضارات منعزلة لكل منها سماتها أو طابعها الخـاص سواء لدى شبنجلر أو توينبى وإن اختلفا فى عدد الوحدات أو المجتمعات الحضارية .

ولا أرى فيما ذهب إليه شبنجلر وتوينبى فى تقسيمهما النمطى للمجتمعات الحضارية إلا نـوعـا من التجـاوز العقـلى للمعـرفـة التاريخية ، فإذا سلمنا جدلا بانعدام الصلة بـين الأنمـاط الحـضـاريـة التى راودت أخيلتهم ، فأننا لا نسلم بانعدام التشابه ، لا لتشابه العقل البشرى والتفكير الإنسانى فحسب ، ولكن لأن الوعاء الذى نمت فيه الحضارات القديمة شأنها شـأن الحضارات الحديثة يكاد يتشابه ، فالحضارات القديمة حضارات زراعية نشأت فى وديان الأنهار ، أو حيث تغزر المياه وتخصب الأرض ، وقد سادت هذه الحضارات أمدا طويلا يقارب آلاف السنين حين بدأ الإنسان الاستقـرار والإقامة بعد حياة التنقل والرعى ، وكـان تحولا جديدا فى حياة الإنسان ، فقد أتاحت لـه حياة الاستقـرار والفـراغ الـذى يعقب المواسم الزراعية فسحة من الوقت للتأمـل والتفكير والابداع ، وليست الحضـارة غير نتـاج رائع للتفكـير والابداع ، ولا يكـون التفكير ويخصب ما لم توات الإنسان فرصة للتأمل ولا تواتيه هذه الفرصة ما لم يتسن له وقت الفراغ الكافى لحركة العقل ، والعقل لا يتحرك ما لم يجد ما يثيره ، والحياة الآلية اليومية المتكرره ، تغدو لـديه حيـاة آلية لا تحـرك حتى الوجـدان فضـلا عن العقـل وسرعان ، ما تتحول هذه الحياة الآلية إلى سلوك غريزى خال من التفكير ، فالتفكير وليـد التأمـل ولا يكون التـأمل مـا لم يخل الانسـان من رهق الحياة واللغب الـدائب سعيا وراء لقمة العيش .

وقـد حث القرآن الكـريم عـلى النـظر والتأمل واستجلاء أسرار الكون استجلاء لجلال الخالق وعظمة المخلوق :

« إن فى خلق السمـوات والأرض واختلاف الليل والنهار والفلك التى تجـرى فى البحـر بمـا ينفـع النـاس وما أنزل الله من السماء من ماء فأحيا به الأرض بعد موتها وبث فيها من كل دابة وتصريف الرياح والسحاب المسخر بين السماء والأرض لآيات لقوم يعقلون » البقرة : ١٦٤

والآية :

« ألم تـر أن الله يزجى سحـابـا ثم يؤلـف بينـه ثم يجعله ركـامـا فتـرى الودق يخرج من خـلاله وينـزل من السماء من جبال فيها من برد فيصيب به من يشاء ويصرفه عن من يشـاء يكاد سنابـرقه يـذهب بالأبصـار . يقلب الله الليل والنهار إن فى ذلك لعبرة لأولى الأبصار » النور : ٤٣ ، ٤٤

ويخاطب القرآن العقل هديا للأيمـان ، ويـورى السمع والبصر بـالـرؤ يا والتـذكر لأيات الله فى خلقه وقدرته جل جلاله ؛ آية لقـوم يتفكرون ، لقـوم يذكـرون ، لقـوم يسمعون لقوم يعقلون . لقوم يعلمون ،

و « إن الـذين لا يؤمنـون بـآيـات الله لا يهديهم الله . . » النحل : ١٠٤ فإذا كان النظر والتأمل هدى العقل إلى الايمان فهما هدية إلى الـرشاد ورشـاد العقل فى معـرفة محيطة لتهديه المعرفة إلى إدراك ما خفى عليه

ليطوره لصالحه . فالتقدم العلمى الذى ذلل به الإنسان الطبيعة لراحته ما هو إلا نتاج الكشف عن القوانين التى تحكم الكون ، والتى يجرى التعبير عنها باسم « القانون الطبيعى » وهى قوانين أزلية لا ندرك مداها ولن ندرك أبعادها مهما أوتينا من العلم :

« ويسألونك عن الروح قل الروح
من أمر ربى
وما أوتيتم من العلم إلا قليلا »
الاسراء : ٨٥

وما زال العلم يكشف كل يوم عن جديد من قوانين الكون ، وكل ما يجد منه منها يدير عقل الإنسان بهرا وإحساسا بالعجز أمام قدرة الخالق الأعظم ، ولم يكشف العلم فيما حقق من تقدم هائل فى الوقت الحاضر ما يمكن أن يكون نقيضا لما جاء فى القرآن ، بل إنه ليزيد الإنسان معرفة بما عجم على المسلمين من بعض آياته فى تفسيرهم لها .

وإن كنت لا أحب أن استشهد بالعلم على صدق القرآن وإنه كلام الله المنزل « لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه تنزيل من حكيم حميد » .

فالعلم متغير والقرآن ثابت لا يتغير ، وإنما استطيع أن أتخذ من القرآن دليلا على جلال العلم إذ يفسر لى كيف أبدو ضئيلا فى هذا الكون الهائل إلى جلال الله وعظمة خلقه فما الأرض التى أعيش فوقها بصخبها وعجيجها وضجيجها إلا ذرة فى محيط لا تدركه الأبصار والله وحده الذى يدرك الأبصار .

وقد استمرت هذه الحضارات الزراعية أمدا طويلا لا يغير من إطارها العام غير المضمون الثقافى الذى تقوم عليه ، فالتباين بين حضارة وحضارة هو تباين فى الثقافة التى تميز جماعة عن جماعة ، وتفصل بين مجتمع وآخر ، وقد يؤدى التقارب الثقافى بين مجتمع وآخر إلى نوع من التشابه يمكن أن يؤدى إلى نوع من العلاقات الاجتماعية أو التجاوب الفكرى ، وقد يؤدى إلى قيام علاقات سياسية ، ولعل علاقة الولايات المتحدة الأمريكية وبريطانيا أو المملكة المتحدة ــ كما أصبحت تعرف ــ خير مثال على ذلك .

وظلت الحضارات الزراعية قائمة حتى اختراع الإنسان الآلة وبدأ الانقلاب الصناعى ، ليبدأ دورة حضارية جديدة هى التى تحكم حضارتنا الحديثة . فالحضارات لا تقوم إلا حيث يتسق جهد الإنسان ومقومات البيئة ، فالإنسان الذكى الدءوب فى بيئة صالحة معطاء يستطيع أن يسخر عطاء البيئة لخيره ، فيذلل صعابها ويسلس قيادها لصالحه ففى وادى النيل وما بين الرافدين من أرض الجزيرة وفى حوض السند حيث قامت حضارات الدنيا القديمة كانت المياة من الوفرة والأرض من السخاء ما جذب الإنسان اليها ، وطابت له الحياة فيها ، فإذا واجهه النهر بفيضانه لم يفكر فى هجرنها أو الرحيل عنها ، كما كان فى المجتمعات الرعوية ، بل عرف كيف يسوس النهر فيقيم الجسور والسدود ليتقى غائلته ، حتى كان من أمر مينا مؤسس الأسرة المصرية الأولى فى تاريخ الفراعنة أن حول مجرى النيل لما رأه صالح الدولة الموحدة ، وإذا واجه عائقا عرف كيف يقهره ، ويتغلب عليه ، يدفعه الحرص على البقاء ، كما يدفعه الحرص على الحياة ، فإذا قيل ، مثلا ، إن مصر هبة النيل ، فإنها فى الوقت ذاته هبة إنسان ذكى طموح عرف كيف يسخر النيل لمنفعته وخيره ، وحبب اليه الاستقرار رزق يأتيه على ميعاد ، فما دام قد غرس فما عليه إلا أن ينتظر الجناء على يقين من أنه سيأتيه ، وساس له أموره حكم مستقر فى حمى ملك مؤله .

فالبيئة المواتية لحياة الإنسان أول مقوم للحضارة ، ولكن البيئة وحدها لا تكفى ، فلابد من إنسان يعمرها ، ويستثمر خيراتها ، فإذا كانت البيئة الفتية الموهوبية



هى المجتمع الصالح للحضارة وأول مقوماتها فإن الإنسان هو القوام الثانى الذى تتم على يديه عملية التفاعل المثمر للبناء والتعمير ، فالبيئة بغير الإنسان الذكى الموهوب لا تثمر ولا تكشف عن مكنونها ، والافذاذ من الناس هم بناة الحضارة وهم عمدها ، إلا أن الإنسان مهما بلغ ذكاؤه ، فى بيئة مقفرة لا تملك أسباب الحياة والنمو يضمر ذكاؤه وتغيب مواهبه ، فلا ينمو ولا يتقدم ولا يستطيع أن يقيم حضارة فبقدر ما تعطى البيئة يعطى الإنسان ، وبقدر ما تشح وتضن عليه بقدر ما يفنى بها ، وتفرغ حياته من كل ما يثير نشاطه وطموحه وقدرته على البناء

وهذان العاملان : البيئة المواتية والإنسان الذكى الصامد المرن كانا أهم العوامل فى نشأة الحضارات الأولى فى وديان الأنهار ، حيث تخصب الأرض ويستقر الإنسان ، إلا أن استقرار الانسان لا يجدى ولا يثمر ما لم يصاحبه ما يعرف بالتماسك الاجتماعى ، وهو ارتباط الجماعة بعضهم ببعض فى علاقات يعرف كل فرد فى الجماعة واجبه حيالها وواجبها حياله وبهذا ينشأ « الضمير الاجتماعى » وهو ادراك الفرد لذاته فى علاقته بالمجموع ، فإذا تكون الضمير الاجتماعى وهو ثمرة الاستقرار والتماسك الاجتماعى ، كان ذلك إيذانا بانتقال الإنسان من مرحلة الفطرة إلى مرحلة الفهم والإدراك ، ومن المجتمع الغريزى إلى المجتمع المنظم الذى يشق طريقه الحضارى فى التاريخ بقدر ما يفكر ويبدع ويبتكر ويعمل .

ومن الطبيعى أن يدرك المجتمع المنظم فى حالة قيامه حاجته إلى النظام الذى يصون التعاون بين أفراد الجماعة ويؤكده ، فينشد السلطة المنفذة للنظام أو قانون الجماعة ، وتقوم الحكومة التى تسوس الناس وتقيم القانون وترعاه وتحميه ، ويمثل القانون فى العادة حاجة الناس إلى النظام ، وليس القانون فى البداية إلا جملة القواعد التى ارتضتها الجماعة لتنظيم حياتها ، وهو فى العادة حصيلة القيم والتقاليد والقواعد التى تنظم سلوك الفرد وسلوك الجماعة وترمى إلى بقائها واستمرارها ، إذ أن أية جماعة تفتقد النظام وتفتقد التماسك الاجتماعى سرعان ما تتفكك وتنمل وتفنى وقدرة المجتمع المنظم على الاستمرار هى التى تؤكد دوره الحضارى ، كما تؤكد قدرته على النمو والتقدم وفى رحابها تنشأ الحضارة ◆

○ في الذكرى العشرين على رحيل :

رئيف خوري

١٩١٣ ـ ١٩٦٧

التجديد والثورة فى الفكر العربى الحديث

نبيل فرج

لمعت فى سماء لبنان ، منذ بداية عصر النهضة فى القرن التاسع عشر حتى الحرب الأهلية فى سبعينات هذا القرن التى أبادت كل شيء ، مجموعة من المفكرين والأدباء والنقاد ، تفتحوا على أروع ما فى التراث العربى والحضارة الأوربية ، وأرادوا لبلادهم العربية أن تنهض من ليل الطغيان العثمانى والاستعمار الغربى ، وترتفع إلى مستوى حضارى رفيع ، يقوم على الحرية ، والعدل ، والجمال .

وإذا كان حصر هذه الأسماء ــ على أهميته البالغة ــ يخرج عن موضوع هذا المقال ، فحسبى الإشارة إلى هذه الكوكبة التى تتألف من :

ناصيف اليازجى (١٨٠٠ ـ ١٨٧١)
أحمد فارس الشدياق (١٨٠٥ ـ ١٨٨٧)
مارون النقاش (١٨١٧ ـ ١٨٥٥)
بطرس البستانى (١٨١٩ ـ ١٨٨٣)
يعقوب صروف (١٨٥٢ ـ ١٩٢٧)
سليمان البستانى (١٨٥٦ ـ ١٩٢٥)
أديب اسحق (١٨٥٦ ـ ١٨٨٥)
شبلى شميل (١٨٦٠ ـ ١٩١٧)
أمين الريحانى (١٨٧٦ ـ ١٩٤٠)
جبران خليل جبران (١٨٨٣ ـ ١٩٣١)
عمر فاخورى (١٨٩٦ ـ ١٩٤٦)
حسين مروة (١٩١٠ ـ ١٩٨٧)
رئيف خورى (١٩١٣ ـ ١٩٦٧)

أولئك وغيرهم الذين يمثلون، بمعارفهم الانسانية ووعيهم بالعصر فى الفكر العربى الحديث ، تيار التحرر ، والتجديد ، والثورة .

ولولا الظروف التاريخية المناهضة للتقدم ، التى تحرك فيها هذا التيار ، فى وطن مستعمر ، ومجتمع سلفى ، طبقى ، طائفى ، تتحكم فيه التجارة ، ويزخر بالصراع والانقسام والخرافة ، لأمكن لهذه الأسماء ، مع الأسماء المماثلة فى أنحاء الوطن العربى ، أن تقضى على كل أشكال التبعية والرجعية والغيبيات ، وتضيء مصابيح النهضة والمعرفة التى لا تنطفيء ـ إذا تضافرت عليها عوامل الانتكاس ـ إلا بمقاومة كبيرة .

لهذا فإن إحياء هذه الشخصيات التى طواها الموت ، وغمرها النسيان ، سواء بالكتابة عنها أو نشر مؤلفاتها وما خلفته من مخطوطات ، يعد ضرورة لا غنى عنها ، إن أردنا أن نسترد ـ فى زمننا المتردى ـ المكتساب الفكرية والفنية التى نادوا بها بذهن وقاد ، فى اطار المفاهيم الوطنية والقومية والانسانية التى اهتدوا اليها .


حسين مروة

من بين هذه الأسماء التى يزخر بها تاريخ لبنان الثقافى ، نتناول فى هذه الصفحات رئيف خورى ، بمناسبة الذكرى العشرين على رحيله ، فى الثانى من شهر نوفمبر الحالى .

وفى البداية أود أن أذكر أن رئيف خورى ليس غريبا عن مصر أو عن الثقافة المصرية . فعندما زار الدكتور طه حسين لبنان ، فى صيف ١٩٥٥ ، وأرادت كلية المقاصد الاسلامية أن تعقد مناظرة بينه وبين أحد الكتاب اللبنانيين الذين يمثلون اتجاها مخالفا لاتجاه طه حسين ، لم تجد غير رئيف خورى لمساجلة عميد الأدب العربى فى موضوع : « لمن يكتب الأديب ، للخاصة أم للكافة »

ويتضمن كتاب رئيف خورى « الأدب المسئول » (دار الآداب ، بيروت ، ١٩٦٨) نص المناظرة بينه وبين طه حسين .

كما دعى رئيف خورى الى القاهرة ، فى المؤتمر الثالث للأدباء العرب ، الذى عقد سنة ١٩٥٨ ، وألقى فيه بحثه الهام عن « واجبات الناقد ، فى خدمة القومية العربية . . » ، الذى استهله بتوجيه التحية لمصر ، « مصر اليوم ، مصر الجمهورية ، طليعة العرب الى منطلق الحرية والنور » .

وتحوى مجلة « الآداب » البيروتية ، فى أعداد السنين السابقة على وفاة رئيف خورى ، العديد من المقالات التى ناقش فيها بعض الكتابات المصرية .

كتب رئيف خورى النقد والدراسة الأدبية والقصة والشعر والرواية والمسرحية الشعرية والمقال السياسى والسيرة والترجمة .

والأسطر التالية محاولة للتعرف على بعض الأفكار النظرية المتقدمة فى كتابات رئيف خورى، التى تحتاج ثقافتنا المعاصرة أن تتمثلها جيدا ، وتفيد منها .

الأدب والنقد

يرى رئيف خورى أن النقد مصاحب للأدب ، وأن كل أديب يضم فى اهابه ناقداً ، يملك حاسة التذوق التى توجه ابداعه ، ويضطلع بمسئوليته إزاء الحياة .

والأدب ليس نشاطا جماليا بحتا ، أو ليس مبنى وعبارة ، كما نجد فى النقد

العربي القديم الذى اقتصر فى معظمه على الشكل ، وإنما هو مضمون فكرى ، وموقف من الوجود ، وقيم خاصة بالانسان ، يدين بها الكاتب ويصوغها بأداء فنى جميل ، يتسق فيه الجزء مع الكل ، وتمسك فيه الوحدة المركزية تمسكا عضويا بالتنوع ، وتقترب الأفكار ، وتتآلف الوسائل مع الغاية فى سير الصنيع الفنى ، والتصميم الأساسى . .

وبدون هذا الجانب الفنى المعبر ، والقيم الجمالية ، يتسطح الأدب ، ويفقد غناه ، ويتحول إلى مقالات تقريرية ، لا يشفع لها أهمية القضايا المطروحة ، ووضوح الرؤية .

أما المضمون فيرتبط ارتباطا وثيقا بالوسط التاريخى الذى نشأ فيه ، وبالنظام السياسى القائم ، ليس كقوة أزلية ثابتة ، ولكن كقوة قابلة للتغير الدائم ، وبالطبقة الاجتماعية التى ينتسب اليها ، ولو أن رئيف خورى يعتبر ان الطابع أو المحتوى الانسانى العام يعلو فوق كل الطبقات .

والنقد ، مثل الأدب ، لا يقف عند العرض والتفسير والتحليل ، المنبت الصلة بالواقع . . وإنما يتجاوز هذا الحد الذى يتعامل مع الانتاج الأدبى كوثائق جامدة ، الى قياس فعاليته السارية فى البيئة التى صدر عنها ، ثم فى بيئتنا المعاصرة ، وبيئة المستقبل .

ذلك أن النظر الى مطويات الماضى عند رئيف خورى ، فى العلاقة الجدلية للزمن ، جزء من النظر الى الحاضر ، ومن ارتياد مكنونات الغد ، وإلا فقد هذا الماضى معناه ، وظلت حروفه ميتة ، لا تحرك ساكنا ، أو تدفع الى التوثب .

عبر هذا المفهوم يماثل النقد الأدب فى دوره كقوة فاعلة ، موجهة ، تؤدى وظيفتها من خلال تبيان الجوانب الايجابية والجوانب السلبية فى العمل الفنى .



رئيف خورى



د. محمد مندور

ورئيف خورى ، بهذا المنهج ، يشبه إلى حد كبير الناقد الكبير محمد مندور (١٩٠٧ ــ ١٩٦٥) فى مرحلته الأخيرة التى تعرف بالنقد الأيديولوجى ، وهو المنهج النقدى الذى يعتنى بالمضمون نتيجة صدوره عن عقيدة تؤمن بالوظيفة الاجتماعية للأدب ، وإن كان مندور لم يغفل ــ كما لم يغفل رئيف خورى سواء بسواء ــ القيم الجمالية ، التى يؤكد أن إغفالها يخرج الأدب عن طبيعته كأدب .

ويتضحها هذا التشابه أيضا بين الناقدين فى رؤيتها المشتركة لعلاقة الأخذ والعطاء بين الأدب والحياة ، وفى الاحتفال بالوظيفة السياسية للأدب ، واستخلاص الأدب التقدمى للقيم المحركة فى الحياة ، ذات القوة الايجابية الفعّالة على تطويرها ، وحث خطاها ، والنص على دور النقد فى توجيه الأعمال الأدبية والفنية .

أبو العلاء المعرى وأبونواس وأبو العتاهية

ويقدم نقد رئيف خورى لأبى العلاء المعرى تطبيقا واضحا لهذا الاتجاه الايديولوجى ــ العقائدى ، الذى يرفض ما فى شعر المعرى من دعوة عقيمة ، ويكرس ما فى شعره من هجوم على الحكام الظالمين والدجالين باسم الدين ، واعلاء العقل .

وعلى الرغم من شدة الاختلاف بين شاعر كأبى نواس وشاعر كأبى العتاهية ، فقد رأى رئيف خورى فى استخفاف أبى نواس بالحياة ، وانغماسه فى غرائزها ، وتبذله ، ما يتساوى ، فى خطره ، مع عزوف أبى العتاهية عن هذه الحياة ، وزهده فيها ، فكلاهما لم ينظر الى الحياة النظرة الجديرة بها ، التى تستحقها ، إن فى ميزان الحقائق والأخلاق ، أو فى نطاق المسئولية الاجتماعية ، والحس بالواجب حيث لا استقلال للفرد عن المجتمع ، إلا فى القصص الخيالية وحدها .

والتوجيه عند رئيف خورى لا يعنى الاملاء من خارج ذات الكاتب أو الشاعر . . ليس تقنينا أو تلقينا من قبل الحزب أو الملك أو الحكومة ، لأن فعل الخلق فعل اختيارى حر ، له غاية اجتماعية وسياسية ، تأتى من بوتقة النفس ، عن اقتناع عقلى ووجدانى بالحقيقة ، والخير ، والجمال .

ولا يقدم الإملاء إلا السطحية والتفاهة والعقم .

ولكى يتجنب الكاتب مغبة هذا التلقين ، والوقوف تحت رايات الآخرين ، لابد أن تكون له ــ مع المعايشة الخارجية للوقائع والأحداث ــ حياته الفردية الخاصة المستقلة ، التى يضيع بضياعها .

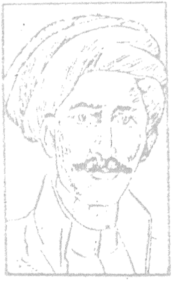
الأدب والسياسة

وبفضل ايمان رئيف خورى الوطيد بضرورة الحركة والتغيير ، وهو ما يعبر عنه بالصيرورة والنقلة ، نبع فى نفسه هذا الوعى الدقيق بالتعارض المحتوم بين الأدب والسياسة . فالأدب منبر نقد صارم للدولة . ولا نقد إلا بالحرية ، بينما الدولة تقلص من مجال الحرية إلى الحد الذى لا يمس مصالحها .

ويقدر رئيف خورى بقاء هذا التعارض ، إلى أن تزول التناقضات فى المجتمع ، التى تتحيز فيها الدولة لجانب منها ، وتشكل قوة ضغط وقهر لخدمتها ، استبقاء لحكمها .

وزوال التناقض فى المجتمع يعنى ، بصريح العبارة إقامة المجتمع الاشتراكى ، الذى تنتفى فيه كل أشكال الاستغلال .

وبنفس هذا الوعى يدرك رئيف خورى الصراع الدائم ، الذى لا مفر منه ، بين الجديد الذى يولد ويتفتح على الحياة ، وبين القديم المتخرق ، الذى يذبل ويتداعى ويموت ، على مستوى الابداع ومستوى



الشيخ ناصيف اليازجى

الواقع العملى : الذى يتراءى له محكوما بقوتين : قوة « البناء الناشئة » ، وقوة « الهدم المتقهقرة » ، ولكن علينا أن نبدأ دائما من جديد ، « وقد ازددنا بقسوة التجارب ومرارتها خبرة وهمة واقداما »

ورغم أن ظواهر الطبيعة الحتمية ، اللامبالية بأحد أو بشيىء تختلف فى طبيعتها ومنطقها وقانونها عن الظواهر الاجتماعية ، فان اختبار مفهوم رئيف خورى النقدى حيالها يتمثل فى دعوته الانسان الى تحدى هذه الطبيعة ، بما حصله من شعاب المعرفة ، وبما يكتسبه من مهارة تقوى سلطان يده على كبح جماحها ، وضبط عناصرها .

عمر فاخورى





بطرس البستانى

الفصحى والعامية

يعتبر رئيف خورى من غلاة المدافعين عن العربية الفصحى باعتبارها لغة القومية العربية الجامعة لشعوبها فى أدائها اللغوى . وهذه اللغة ، بما فيها من حيوية وجمال ، لغة نامية ، لا تتجمد أو تفقد مجاوبتها للحياة ، والدليل أنها عبرت عن حضارة كانت فى وقت من الأوقات طليعة الحضارة .

ومع هذا فإن تجديد لغة الكتابة والتماس صيغ مبتكرة ،لن يتحقق ، كما يقول رئيف خورى ، إلا بوحى من لغة الشعب ، وهما فى صيغ الجمل العامية من مولدات تعبيرية منبثقة عن العبقرية الشعبية .

وعن اللغة فى أدب الأطفال لم يكن رئيف خورى يجد حرجا فى استخدام العامية ، حتى يسهل فهمها للأطفال . وهو يحض الكتاب على استعمال الألفاظ والتراكيب المشتركة بين الفصحى والعامية ، على الرغم من الفروق البعيدة بينهما ، لأن العامية أحق بالاستعمال فى الأدب الذى يكتب للأطفال ــ للاطفال وحدهم . وعنده أن كل ألفاظ وتراكيب العامية يمكن تفصيحها بلا تردد حين تقتضى الضرورة ، « وأنف اللغويين المتزمتين راغم » .

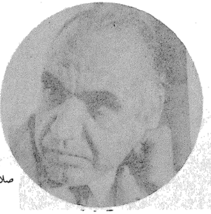
وكناقد عقائدى ملتزم ، نضجت أدواته الفكرية فى الأربعينات ، فى ظل تصاعد الالتزام الوجودى والاشتراكى فى أوربا ، كان رئيف خورى دائم التفكير فى قضايا وطنه ، جنبا إلى جنب القضايا الأدبية .

رفض بشدة ما تنادى به مدرسة « الفن للفن » من أن الكاتب يكتب لنفسه ، وإن كان بمقدوره أن يقرأ فى القصيدة الغزلية ــ حين تشع بالدلالة العامة ــ معنى ساسيا ملتزما .

وبمثل هذا الأفق النقدى الرحب كان رئيف خورى يضع يده بيسر على الصلة الحميمة بين التجارب والأجواء الخاصة ، وبين المعنى الانسانى العام .

ولأن الكتابة ، فى عقيدة رئيف خورى ، فعل اجتماعى ، يخاطب الكثرة ، نراه يتهم الكتاب والشعراء الذين يعتصمون بالأبراج العاجية ، بالخيانة للمجتمع والوطن والانسانية ، بسبب عدم مبالاتهم بمشاكل الحياة ، وفرارهم من تحمل مسئوليتها ، واهدارهم ــ من ثم ــ الحرية التى ترتبط بالمسئولية ◆

سينما



صلاح أبو سيف

مع صلاح أبوسيف وجائزة البداية

[« ايمانى بالسينما هو ايمان بالحياة ، بوطنى ، وبإنسان وطنى . . كبنى آدم حى . لذا فالأصل عندى هو الواقع . وما لم ترتبط السينما بالبنى آدم الذى يعيش ، وبحياته الفعلية ، فستظل صنعة بايرة ! . . »]

(صلاح أبو سيف)

يحتل المخرج الكبير صلاح أبو سيف مكانة بارزة فى عالم الاخراج السينمائى فى مصر والعالم ، فلم يحظ مخرج مصرى بهذا الكم من الجوائز المحلية والعالمية مثلما حظى صلاح أبو سيف ، وهو أول مخرج مصرى يحصل على الجائزة الذهبية فى مهرجان عالمى بسويسرا هذا العام .

وصلاح أبو سيف هو أول مخرج يحفر اسمه فى تاريخ السينما العالمية ، فقد كتب عنه الناقد الفرنسى « جورج سادول » فى « قاموس السينمائيين » بأنه واحدٌ من أهم مائة سينمائى فى العالم

□ بيد أن هذا التميز والنجاح المطرد لم يكن صدفة فى حياة « ابن بولاق » صلاح أبو سيف بل وراءه أكثر من قصة . . من الكفاح والجهد والمعاناه . . . فكيف كانت البداية ؟

● لاشك أن نشأة الانسان الأولى وتربيته وثقافته والبيئة المحيطة به لها تأثير فى تكوينه . فقد ولدت أثناء الحرب العالمية الأولى وفى ظل ظروف شديدة القسوة بالنسبة للمجتمع المصرى ، فى حى شعبى هو « بولاق » . وعلى الرغم من أن أسرتى كانت تنتمى إلى ما يسمى بطبقة الأفندية أو « البورجوازية الصغيرة » إلا أن نشأتى فى حى بولاق يسرت لى الاختلاط بالكادحين من أبناء الشعب المصرى ، والتعرف على معاناتهم منذ الصغر . وفى ذهنى إلى الآن صورة الاحتلال الانجليزى الذى كان متغلغلا فى الشوارع والأزقة والحوارى المصرية ؛ والجيش الانجليزى على الخيول شاهرا السناكى والبنادق فى وجه المصريين . وأذكر أن هناك مشاهد كثيرة هزتنى بعنف وأنا لازلت طفلاً ، منها أننى شاهدت مصرياً يقرأ اعلاناً وضعته السلطة الانجليزية على أحد الجدران ، وإذ بالجندى الانجليزى المكلف بحراسة الاعلان يباغته بـ « السنكى » ويخرج احشاءه أمامى ظناً منه أن المصرى سوف يمزق**الاعلان**. حادثة أخرى عالقة بذهنى وهى تتعلق بـ « خالى » لأنه كان من السياسيين . . فقد هجمت السلطات الانجليزية ذات يوم لتفتيش داره والبحث عن المنشورات ، وقد كان معهم أحد المصريين السياسيين المقبوض عليهم وهو معصوب العينين مقيد بالاغلال ، ولم أكن أعىّ فى هذا السن ما هى المنشورات ؟ إلا أننى رأيت « خالتى » وهى تخبىء أوراقا كثيرة فى « مشنة العيش » خوفاً على « خالى » من بطش الانجليز ، ومنذ ذلك اليوم أدركت ما المقصود بالمنشورات . وعلى الرغم من أن الانجليز لم يجدوا شيئاً منها الا أنهم قبضوا على خالى وأخذوه إلى حيث لا ندرى وسط ذهول الجميع . هذا كله أثر فىّ وربانى سياسياً . بعد ذلك بدأت أحضر الاجتماعات السياسية للوفد واستمع للخطب الحماسية الرنانة عن الكفاح والشعب والاستقلال . . . الخ ، وقد قررت فى ذهنى أن أصبح واحداً من هؤلاء الخطباء السياسيين ، لكن حين نضجت ووعيت للأمر وجدت نفسى خجولاً جداً بحيث أننى لا استطيع أن أتحدث وسط ثلاثة أفراد ! فما بالك بسياسى أخطب فى الآلاف ! .

فى هذه السن اكتشف السينما ، وعرفت انها وسيلة يمكن أن أحارب بها واعبر من خلالها عن نفسى ، فقررت أن أصبح سينمائياً . . وبدأت أدرس ذاتياً السينما لأنه لم يكن هناك معهد للسينما فى العالم كله عدا

روسيا ، وبالطبع فى أثناء الملكية لم يكن أحد يجرؤ على القول بأنه ذاهب إلى روسيا للتعلم ، لان ذلك معناه السجن دون نقاش . لكن ظللت انحت فى الصخر ، أقرأ وأدرس وأتعلم فى كتب ومجلات إلى أن التحقت بأستوديو مصر . . .

فكنت أقرأ كل الجرائد اليومية والمجلات الاسبوعية مثل مجلة « المسرح » لـ عبد المجيد حلمى ، ومجلة « الناقد » لـ محمد على حامد ، واسماعيل وهبى ومجلة « الستار » ، ثم بدأت أقرأ الروايات العالمية فتعرفت على الأدب الفرنسى والأدب الروسى عند « تشيكوف » و « ديستوفسكى » و « موباسان » . . كل هذا شكل الارهاصات الأولى للفن عندى وخاصة « الواقعية » كما عرفتها عند « إميل زولا » و « بلزاك » و « فلوبير » .

□ يلاحظ بعض النقاد أن مشكلة « الظلم » من المشكلات الرئيسية التى عالجتها فى أفلامك مثل « الفتوة » ، « شباب أمرأة » « الطريق المسدود » ، « بداية ونهاية » ، كما انك كرزت على شخصية « المستبد » أو « الظالم » فى أكثر من فيلم ، بيد انك جسدت هذه الشخصية فى شخص « العمدة » مثلما هو الحال فى فيلم « الزوجة الثانية » فكيف ترى هذا الرأى ؟ ولمَ ؟

● « العمدة » يمثل السلطة المطلقة ، ولم يكن هناك قانون - فى العهد البائد - يحكمه ، أما الآن فقد أصبح خاضعا لوزارة الداخلية . فالعمدة كان كل شيء وبيده كل شيء ، والواقع اننى أظهرت العمدة فى أكثر من فيلم على أنه شخصية دكتاتورية وفاشية لكن لم ترد إلى ذهنى فكرة ان والدى كان عمدة اطلاقاً الا حين حلل أحد الباحثين شخصيتى ، وردّ ذلك الى أن والدى كان عمدة وهو بالفعل كان عمدة ، لكن صدقنى لم أعملها بوعى ، والظاهر أن عقلى الباطن هو السبب ! لكن المقصود بالعمدة هو أكثر أشكال « الاستبداد » تطرفاً ، ويظهر ذلك فى فيلم « الزوجة الثانية » ، فأنا أعرف أن العمدة يمكن أن يستولى على أراض بالقوة أو ماشية أو متاع . . الخ لكن عمدة يأخذ زوجة من زوجها وأبنائها ، فهذه مأساة مجتمع بأسره .

□ « البيروقراطية » . . « الروتين » . . « الاحتكار الاقتصادى » . . من القضايا التى تناولتها فى العديد من أفلامك مثل « لك يوم يا ظالم » ، « الفتوة » فى فترة الخمسينات . . . فما سبب أختيارك لهذه القضايا فى تلك الفترة ، وكيف تراها من خلال السينما الآن ؟

● لقد قدمت أفلاماً كثيرة عن « البيروقراطية » والروتين ، وطبعاً كل فنان يرتبط بعصره ، ويعبر عن المرحلة التى يعيشها ، لكن فى بعض الأحيان يكون للفنان رؤية مستقبلية فينتقى مشاكل مستديمة فى المجتمع ويعرض لها ، وهذا هو ما يجعل الفيلم خالداً ، ومثال ذلك فيلم « شباب امرأة » الذى انتج عام (١٩٥٥) ولا يزال يلقى القبول والنجاح إلى الآن . . لأن المشكلة التى تعرض لها الفيلم لا تزال قائمة حتى اليوم وهى مشكلة « الغربة » والاصطدام بالمجتمع الجديد حين يتغرب الشاب عن أهله ووطنه ليتعلم سواء من الريف إلى القاهرة أو من القاهرة إلى الخارج .

مشكلة أخرى تعرضت لها وعالجتها فى فيلم « الفتوة » وهى مشكلة اقتصادية بحتة ومؤداها . . كيف تتحكم مجموعة من الافراد فى « قوت » الملايين ؟ اذن فهى مافيا عجيبة جداً ! ولا حظ أن هذا الفيلم الذى انتج عام (١٩٥٦) نهايته مفتوحة لان المشكلة باقية ولا تزال إلى الآن الهم الشاغل لكثير من الاقتصاديين والسياسيين فى معظم



مع زكى رستم وفريد شوقى قبل تصوير مشهد الفرح فى فيلم « الفتوة »

بلدان العالم . . فنهايته الحقيقية تتمثل فى تغيير النظام الاقتصادى العالمى كى تستطيع أن توقف هذه المافيا عند حدودها . فحين يعرض فيلم « الفتوة » اليوم يظن كثيرون أنه فيلماً حديثاً من انتاج هذا العام ، لأن قضيته موجودة ولازلنا نعانى من احتكار المافيا للغذاء ، وطبعاً كلمة « مافيا سنة ١٩٥٦ لم تكن قد ظهرت بعد ، لكن كان معروفا أن هناك عصابة كبيرة تستولى على كل شىء وتتحكم فى كل شىء ، مثل ما كان يجرى فى البرازيل حين ألقت المافيا بانتاج « البن » فى البحر كى يرتفع ثمنه ، نفس الشىء كان موجودا فى سوق الخضار والفاكهة فى مصر ، ونفس الطريقة والأسلوب . ومن هنا أستطيع القول طالما ظلت المشكلة حية وموجودة فى الواقع ، سوف يظل الفيلم خالداً . وصدقنى ان ما أسمعه اليوم من ثناء على أفلامى التى انتجت فى الخمسينات والستينات لم أسمعه فى أول عرضها ، فالقصة موجودة والمعالجة إلى حد ما معقولة . . وهذا هو الفن الممتع فى رأيىّ ، وليس معنى ذلك أن ألقى عليك خطبة أو أقدم لك موعظة أو نصيحة . . أبداً ، فأنت تستمتع بالفيلم وفى الوقت نفسه تستفيد من تجارب الآخرين ، وهذا ما يفسره البعض خطأً بالفن « الهادف » والفن الغير « هادف » ، وصدقنى هذه الجملة غير صحيحة وغير علمية ، فأنت كمخرج تقول ما تريد سواء فى إطار كوميدى أو تراجيدى ، لكن ما تقوله فى النهاية هو الفيلم . . هذه القضية هى مثار الجدل اليوم ، فقد حضرت

هدى سالم فى « القادسية »



منذ أيام مناقشة ساخنة حول الفيلم الهندى ، وأفتى أحد الحاضرين بقوله « لماذا لانحاكى الأفلام الهندية لنجاحها ؟ » . . المسألة فى رأيىّ ليست هكذا . . لأن الفيلم الهندى لايقول شيئاً سوى الاستعراضات والحركات البهلوانية !! وطبعا نستطيع أن نقدم هذا ولكن يجب أن نقول شيئاً من خلال هذا كله . . يجب أن نقدم مضموناً أو فكراً داخل هذه الاستعراضات .

الأمر الآخر يتمثل فى مقولة « الجمهور عايز كده » ! وهى مقولة سخيفة يرددها البعض ، ففى اعتقادى أنه كون الجمهور لم يقبل على أفلام جيدة ، معناه ان هناك عيباً فى هذه الأفلام . فالعيب ليس فى الجمهور أبداً . . واذا درست الفيلم جيداً سوف تكتشف ان هناك شيئاً معيناً لم يصل الى الجمهور . . . وأضرب لك مثلاً بفيلم عظيم مثل فيلم « غاندى » . . فعلى الرغم من أنه فيلماً رائعا الا أن الجمهور لم يقبل عليه ، لأن غالبية الجمهور لم تسمع عن « غاندى » ! إذن فالعيب ليس فى الجمهور ولكن فى الترجمة أو الاعلان عن الفيلم ، وأعتقد أنه اذا تغير إسم الفيلم بأى عنوان آخر لتغير الحال مع قدر قليل من الدعاية عن الفيلم .

□ مشكلة « الجنس » من المشاكل التى تصديت لها فى أفلامك خاصة فيلم « شباب امرأة » ، وعلى الرغم من هذا الفيلم يعتمد اعتماداً أساسياً على العلاقة الجنسية إلا انك لم تلجأ الى المشاهد الجنسية التقليدية فى السينما وآثرت « الرمز » فما السبب ؟ ! . . واذا قدر لك وأخرجت هذا الفيلم اليوم هل تلجأ إلى « الرمز » أيضاً ؟

● الجنس من أهم مقومات حياتنا خصوصاً فى الشرق لان المجتمع الشرقى يعانى من « الكبت » الجنسى ، وذلك بخلاف الغرب حيث الجنس مباح قولاً وفعلاً . من ناحية أخرى تجد أن معلوماتنا عن الجنس ناقصة ومشوهة ومن ثم فهى معلومات خطأ . . لأن الجنس عندنا يتعلم إما من الكتب الصفراء أو عن طريق السمع ، وليست لدينا دراسة جنسية واعية تشرح طبيعة الجنس عند الرجل والمرأة . . ففى معظم البلدان الأوربية مدارس لتعليم الأسس السليمة للجنس يدخلها من يريد أن يتزوج ليتعلم مبادىء علم الجنس قبل الزواج . وقد كتبت فى عام (١٩٧٠) سيناريو لفيلم اسمه « مدرسة الجنس » ولم استطع أن أعمله فيلماً الى الآن . . هذا الفيلم قائم على دراسة علمية بحتة . . فقد اكتشفت من خلال هذه الدراسة أن [٩٠٪] من حالات الطلاق والانفصال بين الأزواج سببها الرئيس جنسى بحت ، لكن هؤلاء الازواج لا يستطيعون القول بذلك والاباحة به ، فهم يبررون الانفصال أو الطلاق بأشياء أخرى مثل البخل أو عدم الانجاب وغيره وكلها تبريرات خاطئة ليست لها علاقة بالسبب الحقيقى وهو « الجنس » لأن الزوج أو الزوجة ليست لديهم معلومات صحيحة عن الجنس ، وبالتالى فهم تزوجوا عن جهل . أضف إلى ذلك أن الفقة الاسلامى والشريعة الاسلامية سبقت معظم علماء



محمود المليجى وسعيد خليل فى « الوحش »

ليلى طاهر وكنعان حسني فى معسكر الفرس



النفس أمثال « فرويد » و« هكسلى » وغيرهم فى أنها قدمت دراسات وابحاث عن الجنس ، حتى ان القرآن الكريم نفسه جاء بصريح العبارة عن الجنس وقال « نكاح » دون تورية أو شىء من هذا القبيل . . فحين كتبت هذا الفيلم كنت أناقش مشكلة معينة موجودة فى واقعنا ولم أقصد الإثارة الجنسية ، واعتقد ان هذه المشكلة لا تزال باقية ولا تزال تفسد الكثير من شبابنا وتضيع الكثير من وقتنا وحياتنا وجهودنا ، واضرب مثلاً بالشباب الذى يتجمع فى الشوارع والنواصى لكى يتفرج فقط على السيدات من المارة ، أضف إلى ذلك المرض الغريب المتفشى فى الشارع المصرى وهو أن تجد شاباً يتجول فى الشارع لا لشىء إلا ليحك يده فى كل إمرأة تصادفه فى الطريق !! فنحن نضيع وقتنا وحياتنا من أجل الجنس . . وكل شىء بالدراسة يمكن إصلاحه لأن الشعب اذا تربى تربية جيدة وسليمة فتأكد أنه سوف يهتم بإنتاجه وعمله .

ففى فيلم « شباب امرأة » الذى انتج عام (١٩٥٥) كانت المسألة الاخلاقية أخطر من الآن ولذلك انهيت الفيلم بموت البطلة شفاعات (تحية كاريوكا) لأنها أخطأت وأضاعت مستقبل شاب برىء ، لكن اذا قدر لى وأخرجت هذا الفيلم اليوم لتركت نهايته مفتوحة ! لماذا ؟ لأن العقلية المصرية تفتحت الآن . . ومن الممكن أن تكون شفاعات قد أعطته درساً فى الحياة وعلمته شيئاً . !!

□ **يلاحظ فى أفلامك أن المشاهد الفكاهية تأتى دائماً مشحونة بالسخرية مثل « هذا هو الحب » ، « الزوجة الثانية » « بين السماء والأرض » ، « البداية » . . فكيف تعلل ذلك ؟**

● هناك عدة أشياء ترتبط بذلك منها أننا كشخصية مصرية حقيقية تميل إلى السخرية . . وقد عالجنا الاحتلال والاستعمار نفسه بالسخرية والنكتة ، كما عالجنا السلطة بمختلف أشكالها أيضاً بالسخرية . . واذا أردت أن تعرف الحالة السياسية فى مصر الآن ، أسأل عن النكتة الأخيرة ! وسوف تفهم الوضع الحقيقى للبلد ، فالسخرية من أهم مكونات الشخصية المصرية . لذلك عمدت إلى تقديم هذه السخرية فى أشد الأفلام قتامة عندى مثل فيلم « بداية ونهاية » ، بيد أنها سخرية تدخل فى النسيج العضوى للفيلم ولم أقحمها عليه ، فلا أميل إلى تقديم الاسكتشات الفكاهية فى أفلامى . . أضف إلى ذلك أن الكوميديا فى العمل الدرامى هامة جداً لانها تريح الاعصاب وتزيل التوتر وتجعلك تحيا العمل بلا هموم ، شريطة الا تكون دخيلة على الفيلم .

□ **يرى بعض النقاد انك وظفت « المشاهد التسجيلية » فى أفلامك الروائية الطويلة مثل مشهد « فحص العروس » فى فيلم « هذا هو الحب » ، و« الفرح البلدى » فى فيلم « الزوجة الثانية » وغيرهما فهل ذلك يرجع إلى تأثرك ببداياتك مع الأفلام التسجيلية القصيرة مثل فيلم « النقل فى الاسكندرية » أم أنك ترى ضرورة لوجود هذا المشاهد التسجيلية فى الفيلم المصرى لسبب أو لآخر ؟ ولم ؟**

● هذا المشهد (فحص العروسة) مشهد حقيقى أخذته عن أمى ، ففى الماضى كان الاختلاط بين الرجل والمرأة قبل الزواج قليلا جداً ولذلك كان يعهد إلى الخاطبة أو الأم بفحص العروس جيداً قبل اتمام الزواج ؛ فى نفس الفيلم هناك مشهد تسجيلى هام يتمثل فى العملية البربرية فى إكتشاف « عذرية الفتاة وكيف كانوا فى الماضى يحضرون سيدة مخصصة لمزاولة فض البكارة ثم اعلان ذلك على الناس . وقد أوضحت فى هذا الفيلم أن هذه المسألة مجرد (كلام فارغ) لأن القضية الحقيقية ليست فى عذرية الفتاة قبل الزواج فحسب بل فى استمرارية الزوجة فى الحفاظ على شرفها وعرضها بعد الزواج أيضاً .

فى فيلم « الزوجة الثانية » . . توجد مشاهد تسجيلية أيضاً مثل الأفراح الريفية ، والعلاج من الأمراض بالغيبيات ، والعادات والتقاليد الشعبية مثل « الكى بالنار » وربط المفتاح على رأس المريض ، وأذكر أن المرحوم [رشدى صالح] قد ساعدنى كثيرا فى هذا الصدد خاصة فيما يتعلق بالفولكلور الشعبى .

□ **« الوحش » ، « ريا وسكينة » من الأفلام التى أثارت جدلاً واسعاً حول أسلوب المعالجة . . حتى أن الناقد الفرنسى [جورج سادول] كتب عن فيلم الوحش قائلاً « ان القصة عولجت بأسلوب يقترب فى كثير من الاحيان من أسلوب الفيلم التسجيلى » . . فما رأيك ؟ خاصة بعد مرور أكثر من ثلاثين عاما على اخراجها ؟**

● هذه الأفلام أخرجتها بعد دراسات حقيقية ومستفيضة ، بمعنى اننى ذهبت إلى أقسام الشرطة واطلعت على محاضر التحقيق وملف القضية . . ولم اكتف بذلك بل جلست مع الضباط والجنود الذين قاموا بالعملية لكى أعرف الحقائق التى لم تنشر ولم تكتب ، مثلاً فى قضية « ريا وسكينة » كان البوليس انجليزياً ولم يكن مصرياً ، ولكنى فضلت أن يقوم بهذا الدور البوليس المصرى ، كذلك فى قضية « الخط » اكتشفت ان البوليس لم يقتله ولكنه مات بسبب أو آخر . . بيد أننى لم استغل هذه الحقائق أو المعلومات فى إفشاء أسرار

التحقيق فى عملى الفنى لأنها بصراحة لا تفيدنى كثيرا من الناحية الفنية .

□ **المخرج صلاح أبو سيف .. من المخرجين القلائل الذين أقدموا على تناول الموضوعات الجديدة والجريئة فى السينما المصرية مثل فيلم « بين السماء والأرض » ، وفيلم « البداية » .. فما سبب تحمسك لهاتين التجربتين ؟ ولنبدأ بفيلم « بين السماء والأرض » ...**

● هذا الفيلم مأخوذ عن تجربة حقيقية .. فقد ذهبت مع زوجتى أثناء حملها إلى أحد الأطباء فى وسط البلد ، وركبنا المصعد ثم توقف بنا فجأة .. وقد واجهنا الموت حقيقة فقد كان المصعد ضيقاً جداً والتنفس فيه بالغ الصعوبة والظلام دامساً .. فى هذه اللحظة ـ لحظة مواجهة الانسان للموت ـ يستعرض تاريخ حياته .. سيئاته .. حسناته ، ماذا سيفعل إذا خرج إلى الحياة مرة أخرى ؟ كل هذه الهواجس والأحاسيس مرت بى فى لحظة صعبة .

وقد انقذنا الله فى الوقت المناسب ، فهرعت إلى الاستاذ/نجيب محفوظ وعرضت عليه كتابه هذه القصة عن مجموعة من الأفراد ـ لأن فردين لا يعملان فيلماً ـ وقد مكثنا عامين نجاهد فى تكوين الشخصيات وقد ظننت بهذا الفيلم أنه تجربة جديدة أقدمها فى عام ١٩٥٩ ، لكن حين عرض الفيلم كان سقوطه شنيعاً ، لأن الناس لم تتعود أن ترى فيلما يدور فى مصعد لا تتجاوز مساحته مترين ، وقد درست هذا الفيلم جيداً وجاهدت فى كشف أسباب سقوطه إلا أننى لم أصل لشىء ، لكن حين عرض الفيلم فى التليفزيون عام (١٩٦٩) لاقى نجاحاً منقطع النظير ، وقد اعتبر هذا الفيلم فيما بعد واحداً من أهم الأفلام المصرية التى قدمتها للسينما .

□ **فيلم « البداية » .. من الأفلام السياسية الجريئة التى أثارت جدلاً كثيراً بين النقاد والجمهور .. فماذا تقصد بـ « البداية » ؟ ولماذا جعلتها عنواناً لفيلمك ؟ وكيف حصلنا به على جائزة العصا الذهبية فى مهرجان « فيفاى » بسويسرا ؟**

● المفاهيم السياسية فى مجتمعنا ، للأسف الشديد غير واضحة أو محددة فى ذهن رجل الشارع مثل الديمقراطية ، والاشتراكية ، والعدل الاجتماعى ... الخ . وأذكر أنه فى بداية الستينات كانت هناك فئة من الناس ترفض الاتجاه الاشتراكى .. لا لشىء إلا لانها لم تع المقصود بالاشتراكية جيداً ، كما أن الدعاية السياسية فى هذه الفترة أساءت إلى الاشتراكية ذاتها وانتشرت مقوله مؤداها ان الاشتراكية هى « اشتراكية الفقر » ، وأنها ضد الدين .... الخ !! فأنصرف كثير من الناس عن الفهم الحقيقى للاشتراكية بل وصل الأمر إلى أخطر من ذلك وهو « الخوف » . من ترديد كلمة الاشتراكية .

كذلك « الديمقراطية » الآن فالناس لم تفهم بعد ما معنى الديمقراطية ؟ ! .. هذا الأمر دفعنى إلى عمل فيلم اشرح فيه للناس معانى هذه المفاهيم السياسية من اشتراكية وديمقراطية ودكتاتورية وقد قوبل هذا الفيلم من بعض النقاد بهجوم شديد ! وقيل انه فيلم مدرسى ، ولكن فاتهم أننى قصدت ذلك ، أى تقديم فيلم مدرسى يشرح هذه الأمور للناس ، ولكن .. السؤال هو : هل استمتع المشاهدون برؤية الفيلم أم لا ؟ ولذلك قدمت هذا الفيلم فى اطار كوميدى ، فأنت تضحك مع الفيلم ولكنك تخرج بدرس وبمعلومات معينة ، واضحة وبسيطة ومفهومة فى النهاية .

حين عرض فيلم «البداية » فى مهرجان « فينسيا » ، عرض فى حفلتين ، الأولى للصحفيين فقط والثانية للجمهور وقد كان خارج المسابقة ، لكن ما سمعته من الصحفيين الاجانب كان مدحاً وثناءاً على الفيلم لدرجة أن صحفية فرنسية قالت لى « أنه أحسن فيلم شاهدته فى مهرجان فينسيا كله » وقد كتبت ذلك فى مجلتها السينمائية التى تمتلكها ؛ نفس الشىء فى مهرجان « كان » ومهرجان « فاليسيا » .

اما عن الجائزة التى حصلنا عليها فى مهرجان « فيفاى » بسويسرا فلها قصة ، فقد شاهد **السويسريون** فيلم البداية فى مهرجان « فينسيا » وأعجوابه جداً ، ثم فوجئنا بهم يرسلون لنا دعوة للاشتراك بفيلم « البداية » فى مهرجان فيفاى بسويسرا ، ولم تكن لنا معرفة بهذا المهرجان من قبل ، لأنها المرة الأولى التى نشارك بها فى هذا المهرجان .. حين وصلنا إلى سويسرا شاهدنا الفيلم فى حفلة الافتتاح وطبعاً هذا أعطانا مؤشر أمل فى الفوز بإحدى الجوائز ، ثم عرض الفيلم فى حفلتين **ولاقى** استحسانا فاق الوصف ، فالكل كان يضحك من قلبه ، والشىء العجيب ان الضحك لم يكن راجعاً إلى الترجمة ولكن للموقف نفسه مثل موقف (سعاد نصر) وهى جالسة على البيض ليفقس ، وموقف المحكمة ، والبرامج التليفزيونية .... الخ .

أما عن الجوائز فى هذا المهرجان فهى ثلاث جوائز(١) جائزة لجنة التحكيم لأحسن فيلم . (٢) جائزة لجنة التحكيم لأحسن ممثلة . (٣) جائزة الجمهور .. وهى « العصا الذهبية » .

فالجمهور فى هذا المهرجان كان مشاركاً فى التحكيم وذلك بوضع تذكرة العرض السينمائى بعد نهاية الفيلم فى أحد صناديق الاستفتاء عند باب السينما .. فإذا أعجب المشاهد بالفيلم وضع التذكرة فى هذا الصندوق .. واذا لم يجز اعجابه وضعها فى الصندوق الآخر . ع ٠ ٤



سعاد حسنى فى لقطة من فيلم القادسية

فى اليوم قبل الأخير للمهرجان تلقيت مكالمة تليفونية من مديرة المهرجان تطلب فيها ضرورة تواجدى غداً فى حفلة الختام ، لكنى اعتذرت لارتباطى بمشاهدة آخر أفلام المهرجان وقد كان فيلما كنديا لكنها عادت وأكدت ضرورة حضورى . . . فأستبشرت خيراً . . . فى حفلة الختام فوجئت بعرض صور من الحفلات التى حضرناها فى المهرجان على شاشة العرض ، لكن الشىء العجيب أنهم كانوا يعرضون صوراً لىّ بين كل لقطة وأخرى من حفلاتنا ومقابلاتنا مع الوفود الأخرى .

ثم اعلنوا عن الجوائز تصاعديا ، بمعنى الاعلان عن الجوائز الاصغر ثم الأكبر ، وقد كانت هذه هى أصعب لحظة فى حياتى ، لانهم فجأة توقفوا عن اعلان الجائزة الكبرى حتى ينتهى عرض الفيلم الكندى الذى كان يعرض فى الوقت نفسه ، وقد كان هو الفيلم الوحيد الذى دخل مع فيلم البداية فى المسابقة على الجائزة الكبرى ، وطبيعى كان عليهم انتظار النتيجة . . . ومع نهاية الفيلم الكندى أعلنت الجائزة وفزنا بفيلم « البداية » ، وسط تصفيق حاد لم أعهده من قبل من الجمهور الأجنبى تعبيرا عن موافقتهم على هذه النتيجة ؛ ولا أنسى فى هذا الصدد أن أشيد بنسخة هذا الفيلم التى شرفتنا فى سويسرا ، والترجمة الممتازة للفيلم ، لأننى أعانى أشد المعاناة من ترجمة أفلامى خاصة وأن الديالوج الكوميدى المصرى ملىء بالتورية والاستعارات التى تفسد معنى الفيلم اذا ترجمت ترجمة غير دقيقة ◆

قائمة بأفلام صلاح أبو سيف

١ ـ دايماً فى قلبى : عام (١٩٤٦)
٢ ـ المنتقم : عام (١٩٤٧)
٣ ـ مغامرات عنتر وعبلة عام : (١٩٤٨)
٤ ـ شارع البهلوان : عام : (١٩٤٩)
٥ ـ الصقر : عام (١٩٥٠)
٦ ـ الحب بهدلة : عام (١٩٥١)
٧ ـ لك يوم ياظالم : عام (١٩٥١)
٨ ـ الأسطى حسن : عام (١٩٥٢)
٩ ـ ريا وسكينة : عام (١٩٥٣)
١٠ ـ الوحش : عام (١٩٥٤)
١١ ـ شباب امرأة : عام (١٩٥٦)
١٢ ـ الفتوة : عام (١٩٥٦)
١٣ ـ الوسادة الخالية : عام (١٩٥٧)
١٤ ـ لا أنام : عام (١٩٥٧)
١٥ ـ مجرم فى أجازة : عام (١٩٥٨)
١٦ ـ الطريق المسدود : عام (١٩٥٨)
١٧ ـ هذا هو الحب : عام (١٩٥٨)
١٨ ـ أنا حرة : عام (١٩٥٩)
١٩ ـ بين السماء والأرض : عام (١٩٥٩)
٢٠ ـ لوعة الحب : عام (١٩٦٠)
٢١ ـ البنات والصيف : عام « ١٩٦٠)
٢٢ ـ بداية ونهاية : عام (١٩٦٠)
٢٣ ـ لا تطفىء الشمس : عام (١٩٦١)
٢٤ ـ لا وقت للحب : عام (١٩٦٣)
٢٥ ـ رسالة من امرأة مجهولة : عام (١٩٦٣)
٢٦ ـ القاهرة (٣٠) : عام (١٩٦٦)
٢٧ ـ السيرك : عام (١٩٦٧)
٢٨ ـ الزوجة الثانية : عام (١٩٦٧)
٢٩ ـ القضية (٦٨ : عام (١٩٦٨)
٣٠ ـ ثلاث نساء : عام (١٩٦٩)
٣١ ـ فجر الاسلام : عام (١٩٧٠)
٣٢ ـ حمام الملاطيلى : عام (١٩٧٣)
٣٣ ـ سنة أولى حب : عام (١٩٧٤)
٣٤ ـ وسقطت فى شهر العسل : عام (١٩٧٥)
٣٥ ـ الكداب : عام (١٩٧٦)
٣٦ ـ السقامات : عام (١٩٧٧)
٣٧ ـ المجرم : عام (١٩٧٨)
٣٨ ـ القادسية : عام (١٩٨٠)
٣٩ ـ البداية : عام (١٩٨٦)

قائمة بالجوائز التى فاز بها المخرج صلاح أبو سيف

أولاً : جوائز الدولة

● جائزة الاخراج الأولى عن فيلم « شباب إمرأة » عام (١٩٥٨)
● جائزة الأخراج الأولى عن فيلم « هذا هو الحب » عام (١٩٦٠)
● جائزة الاخراج الأولى عن فيلم « بداية ونهاية » عام (١٩٦٢)
● جائزة الاخراج الأولى عن فيلم الزوجة الثانية » عام (١٩٦٨)
● جائزة الاخراج الأولى عن فيلم حمام الملاطيلى عام (١٩٧٣)
● جائزة الاخراج الأولى عن فيلم « السقامات » عام (١٩٧٧)
● جائزة الاخراج الأولى عن فيلم « البداية » عام (١٩٨٦)

● وسام الدولة فى عيد العلم عام (١٩٦٣) .

ثانياً : جوائز محلية

● جائزة أجرأ مخرج . المركز الكاثوليكى للسينما . . عن فيلم « بين السماء والأرض

● جائزة الاخراج الأولى عن فيلم « القاهرة (٣٠) ـ مسابقة أفلام القومية العربية التى أجرتها جامعة الدول العربية عام (١٩٦٨)

● جائزة الاخراج الأولى . عن فيلم «السقامات » جمعية النقاد والأخراج عام (١٩٧٧)

ثالثاً : جوائز من الخارج :

● جائزة النقاد . . عن فيلم « شباب امرأة » ـ مهرجان « كان » عام (١٩٥٦)
● جائزة تقديرية . . عن فيلم « الوحش » ـ لجنة التحكيم بمهرجان « كان » عام (١٩٥٤)
● شهادة تقديرية . . عن فيلم « أنا حرة » ـ مهرجان « ميلانو » عام (١٩٥٩)
● جائزة النقاد . . عن فيلم « البداية » ـ مهرجان « فينسيا » عام (١٩٨٦)
● جائزة (العصا الذهبية) عن فيلم « البداية » ـ مهرجان « فيفاى » بسويسرا عام (١٩٨٧)

◆

فن الأوبرا .. الماهية والتخصص

د. كمال عيد

مدخل ..

يدخل فن الأوبرا تحت (التأليف الآلى الأروبى) الذى يحصر المؤلفات الموسيقية الغربية فى ثلاثة أنواع هى :

أ – مؤلفات موسيقية تتقيد بشكل أو form أو صيغة أو قالب ، وهى التى تتبع ارتباطا وتقيدا بنظام موسيقى محدد . مثل السوناتا sonata ، الكانتاتا بنوعيها ، كانتاتا كاميرا cantata da camera ، كانتاتاداشييزا cantata da chiesa ، والسيمفونيةSymphonyالكونشرتو concerto ، السوناتين sonatina ، الكادنزا cadenza ، وانضمت اليها فى العصر الحديث موسيقى الصالون فى بدايات القرن العشرين .

ب – ثم مؤلفات موسيقية غير متقيدة . وهى مؤلفات وترتبط بصيغة ثابتة عند تأليفها ، لكنها تحمل فى كل مرة ألوانا وصفيات متعددة متغيرة . مثل الأوبرا بأنواعها الثلاث opera ، الأوبريت OPERETT ، الأوراتوريو oratorio ، موسيقى الباليه ballett ، موسيقى البروجرام prgramm ، وكذا المتتابعات الموسيقية ، والارتجاليات البارزة فى موسيقى النمساوى فرانز شوبيرت .

ج –مؤلفات موسيقية غير كلاسيكية الطابع ، حيث سيطرة الايقاع ، والاعتماد على الألحان بدرجة كبيرة دون الشكل أو القلب ، مثل موسيقى الجاز Jazz، والموسيقى الشعبية folk-Mnsic وكذا الموسيقى العسكرية.. military

ماهية الأوبرا

الأوبرا هى أعظم إنجازات عصر الباروك . وهو فن من أعظم وأعقدفنون العصر ، بل والفنون جميعها منذميلادهافى إيطاليا عام ١٦٠٠م . والأوبرا هو مؤلف موسيقى غنائى غير مقيد إلا فى الافتتاحية فقط . بمعنى أن لكل أوبرا أفتتاحية موسيقية ، طويلة أو قصيرة وهنا ينحصر التقيد لكن الأوبرا غير متقيدة فى عدد فصولها . هناك أوبرا من جزأين اثنين ، وأخرى فى ثلاثة أو أربعة وأحيانا فى خمسة فصول . وهذه الحرية فى تعميم الأوبرا نجدها أيضا فى عدد الألحان وتعداد الكورس وأعداد الكورال ومجموعات الممثلين على خشبة المسرح .

الأوبرا عادة ما تقدم على المسرح ، والمسارح الكبيرة بصفة خاصة ، لاستيعاب المئات من المغنيين والكورس والكورال . وعادة ما نجد فيها الغناء والرقص والبالية والأصوات الجماعية والريستاتيفو RECITATIVO هو الكلام الموقع ذو الايقاع يُلقيه المغنى عندما تصمت الموسيقى تماما عن العزف . كما فى الأوبرا المناظر والديكورات . وإذن فهى مسرحية تكتب بلغة الشعر ويتم أداؤها بواسطة الغناء والموسيقى ، وتدخل فنون جمية وتعبيرية مجاورة لغنى الموسيقى والدراما مثل فن المناظر وفن الأزياء . القصة أو أحداث الدرما هى التى تحتل المقام الأول فى فن الأوبرا الى جانب الموسيقى بطبيعة الحال . ومع ذلك فاننا من النادر أن نتعرف على اسم مؤلف النص الأروبى فى الأوبرا ، لأن الأوبرا تنسب عادة الى اسم المؤلف الموسيقى صاحب الجهد الجبار فى خروجها على خشبة المسرح .

يصاحب الأوبرا الأوركسترا السيمفونى ، ولايمكن عزفها بدون الأوركسترا ، الذى يجمع مختلف الآلات الموسيقية فى تصميمه الموسيقى . كما أن الغناء أو الأداء يتم على المسرح بالطبقات الصوتية السليمة وأقصد بها السوبرانو الميتزومبرانو ، التينور ، الآلتو ، الباص ، الباريتون ، حيث يكتمل السلم الموسيقى ، وعلى هذا تصبح الموسيقى عنصرا أساسيا فى الأوبرا كما أن الألحان والموسيقى لهما خصائصهما الذاتية والفنية فى العرض الأوبرالى . بمعنى أنهما هما الأساس لايتبعان أى عنصر من العناصر الأخرى المشتركة فى العرض .

يعتمد الغناء فى الأوبرا على عنصرين هامين . العنصر الأول هو قوة الحنجرة ، وقدرتها الطبيعية على تغطية حيز الطبقة الصوتية ونطاقها . ثم العنصر الثانى وهو التدريب المستمر اليومى للصوت وفى استناد الى الدراسة الموسيقية حتى يمكن لمغنى الأوبرا الوصول إلى ماحرَّرة المؤلف الموسيقى (كتابة على النوته الموسيقة) دون انحراف أو تحور .

أنواع الأوبرا ..

توجد أنواع عديدة للأوبرا منذ ميلادها بعد عشرة أشهر من ميلاد فن الأوراتوريو loratorio الايطالى أيضا ، ولدت الأوبرا على يد الايطالى ياكوبو بيرى Jacopo peri (١٥٦١ - ١٦٣٣) . وهو أحد أعضاءالجمعية الايطالية للموسيقى وكان بيرى مهتما بالدراما والالقاء والخطابة وفى عام ١٥٩٤م يكتب مسرحية تعتمد اعتمادا كليا على الغناء والموسيقى بعنوان (دافنى) daphne التى عرضت لأول مرة عام ١٦٠٠م بمناسبة خطبة الملك هنرى الرابع ملك فرنسا على ماريا ميديتشى ثم يتم طبع هذه الأوبرا بعد ذلك فى عام

١٦٠١م . ويقدم الأيطالى كلوديو مونتثدى claudio montverdi .

(١٥٧٦ - ١٦٤٣م) بعض التطوير على فن الأوبرا واضعا مكانا لائقا فيها للموسيقى وللأوركسترا ومحررا الأوبرا من الغناء ومن الحوار الدرامى الكثير حتى أصبحت الموسيقى هى الأساس فى العرض الأوبرالى وهو ما أسماه المؤرخون تحديث الأوبرا هذا التحديث الذى أبرزه مونتفررى فى أوبراه المعنونه أورفيو orfeo عام ١٦٠٧م وقد ساعده على هذا التطور عمله الطويل فى كنيسة سان مارك لثلاثين عاما كقائد لفرقتها الموسيقية ، فضلا عن عمله فى بلاط مانتوا لعشر سنوات مابين ١٦٠٣ -١٦١٣م . وكان جريئا حقا فى تطويراته .

وقد ساهم فى تطوير فن الأوبرا بعد ذلك وفى الاتجاه الى ميلاد أنواع الأوبرا وتحديدها الايطاليان ألسندرو سكارلاتى . a SCARLATTI (١٦٨٥ - ١٦٥٧م) الذى ألف ما بين ١١٥ ، ١٢٠ أوبرا بألحان مفردة رائعة وافتتاحيات موسيقية طويلة ومناظر مسرحية زاهية ثم ميتاستاسيو METASTASIO (١٦٩٨ -١٧٨٥م) المؤلف والشاعر والموسيقى الكبير . كان لابد من تعريف بكبار المؤلفين الموسيقين الايطاليين الذين كان لهم الفضل فى تحديد أنواع الأوبرا التى استقرت الى يومنا هذا بصرف النظر عن أوبرا الروك - rock OPERA التى ولدت فى العقدين الأخيرين

١ - النوع الأول . . الأوبرا الخفيفة(بوفا) buffa تتخذ عادة موضوعا فكها مرحا مليئا بالمفاجآت والتغيمات الحديثة المفاجئة والتى لايحسب لها الجمهور حسابا منطقيا أو جادا وقد اشتمل هذا النوع من الأوبرات على داخل ايقاع منتظم ومن نماذج هذا النوع الذى كان بعيدا عن التعقيد والحبكة الدراميه أوبرا حلاق اشبيلية لدوسينى فى ايطاليا أوبرا (دون جوان) لموزارت فى النمسا .

٢ - النوع الثانى . . الأوبرا الجادة SERIA أقرب الأشكال الفنية لما عرضناه بعد ذلك فى القرن العشرين باسم الدراما الموسيقية ألحان هذه الأوبرا عادة ماتكون الحان رصينة صعبة قوية التكوين الموضوع أو القصة يمتاز بالجدية والعنف ، الأحداث تدق حول موضوعات تراجيدية أو عميقة مثل الحب أو التضحية أو الشرف أو كل ما يمس الدراما جيدة الصنع وهى أوبرات تمتلىء عادة بمشاهد الموت والانتحار والقتل والهروب ومختلف الصراعات الانسانية .

هذا النوع من الأوبرات هو أصعب وأعم الأنواع وهو الأصل الرصين ومن نماذج النوع أوبرا عايدة لفردى والتى قدمت أخيرا بين أحضان الأهرام وأبى الهول وكذا أوبرا كارمن للفرنسى بزية . هذا النوع هو الأوبرا (الكاملة) كما يطلق عليها .

٣ - النوع الثالث الأوبرا كوميك (الضاحكة) comique هذا النوع من الأوبرات يقترب من شكل الأوبرا بوفا لكنه يحتوى على جانب فكه كوميدى يحمل عناصر كوميدية أكثر فعالية متضافرة مع القصة والأحداث ظهرت الأوبرا كوميك لأول مرة فى فرنسا عام ١٧١٥ م . أما الموسيقى والألحان فيها فيتفقان على مستوى الأوبرا الجادة (سيريا) .

ومع ذلك فأنه يجدد الاشارة بأن ظهور هذه الأنواع فى فن الأوبرا لايعنى أن الموسيقى فى الأوبرا بوفا أقل منها كفاءة فى الأوبرا الجادة . فالمؤلف الموسيقى فى كل نوع من أنواع الأوبراكان يبذل قصارى جهده لخدمة النوعية الموسيقية للأوبرا ذاتها .

الطريق الى فن الأوبرا ..

نظلم علم الموسيقى اذا قلنا إن الطريق سهل الى فن الأوبرا فهذا العرض الموسيقى الغنائى الدرامى لايمكن أن يكون بالسهولة التى قد يتصورها بعضنا هناك مشكلات متعددة واجهت بلادا أوربية سبقتنا منذ ثلاثة قرون مضت الى التعامل مع فن الأوبرا وأشير بالأخص الى فرنسا والنمسا وألمانيا أكثر الدول التى سارعت الى محاولة نقل فن الأوبرا الأيطالى الذى بزغ فى بدايات القرن السابع عشر الميلادى ومازال مستمرا كأعلى فن يقدم لأعلى مسارح العالم .

وإذن فما هى تلك المشكلات؟

أولى هذه المشكلات هى (الترجمة) ترجمة الأوبرا المكتوبة شعرا وطريقة النقل الى اللغة المحلية أو الترجمة بمعنى أصح . حاول بعض الفنانين الفرنسيين لكنهم فشلوا . ذلك لأن الموسيقى للأوبرا لاتتغير ولا يمكن المساس بها زمنا وموازينا ومعنى هذا أنه على الترجمة أن تراعى الزمن للحوار فى الأوبرا وللأغانى والكلمات بحث يكون مساويا تماما مع الزمن الموسيقى ومن هنا تظهر أعظم صعوبات ترجمة الأوبرا .

وظلت محاولات فرنسا غير ناجحة حتى جاء الفرنسى لوللىLully كتب أوبراته التى أبرزت الضخامة الباروكية الفرنسية فى فن الأوبرا . وبعد ذلك نقلت الموسيقى الباروكية الفرنسيه بلاغة ومعانى تراجيدات الدرامين كورنى وراسين وكوميديات موليير الى لغة الموسيقى .

وكان نفس الأمر فى النمسا وألمانيا على يد جلوك glck رغم أن الألمان لم يهتموا كثيرا فى البداية بفن الأوبرا بعد الانكسار الذى حدث بعد وفاة باخ ، ووصول أوركسترا مانهايم الى حالة من الضعف والانكماش .

وفى النمسا كان العكس ، كان كل شىء معدا من أجل الارتقاء بفن الموسيقى . التشجيع من الأثرياء أعداد هائلة من العازفين الكبار ، أوبرات وأوركسترات خاصة فى القصور (قصر الأمير استرهازى) على سبيل المثال تنافس شديد بين الأسر فى اقتناء واختطاف الموسيقين ، والتأليف الأوبرالى . هذا الجو الفنى للأوبرا هو المساعد الأول لظهور هايدن وبتهوفن وموزارت وأبرات موزارت الناى السحرى زواج الحلاق فيجارو) وغيرها لاتزال تعتلى خشبات الأوبرات حتى اليوم . كما أن الأوبرا الوحيدة التى كتبها بتهوفن بعنوان (فيدليو) من عظميات الأوبرات العالمية .

واذا كنا نذكر بعض الأوبرات فى العالم ، فلا يمكن إغفال النظر عن افتتاحيات وأوبرات فاجنر الألمانى (بارسيفال parsifal تانهاوزر tannhsuer ، لوهنجرين lohengrin ، الفالكير die walkure ، لوكذا أوبرا (روبير الشيطان للموسيقى الألمانى المولد الفرنسى الاقامة جياكومو مايربير(١٧٩١ -١٨٦٤م) giacomo meyereerm الألمانقورج فريدريش هاندل (١٦٨٥ - ١٧٥٩م) G.f handel صاحب ٤٢ أوبرا .

والأيطاليان فردى بوتشينى بطلا العصر الدومانيكى فى القرن التاسع عشر الميلادى والتطوير الذى أدخلاه على مساحة موسيقى الأوبرا .

والآن لعلنا هنا فى مصر ، ولدينا دارسون لمختلف الفنون الموسيقية والدرامية ، أن نبدأ من الأن فى تكوين فرقة لأوبرا مصر ، وأوبرا مصريه تكتب خصيصا نصا ، ثم تؤلف موسيقيا لتدخل الى رحاب هذا الفن العريض الذى يتمتع به العالم والمشاهد حتى وإن لم يفهم اللغة والكلمات فيه ◆

أثر الكاتب الألمانى بريخت فى المسرح العربى المعاصر

عرض :
قطب عبد العزيز بسيونى

لقد آمن بريخت بتغيير المجتمع الانسانى من خلال مسرحه الملحمى . وكرس جهده من أجل هذا المفهوم وأن رسالة المسرح رسالة شمولية تجمع بين المتعة والتسلية والتثقيف والتوعية والتعليم وتحض على التغيير من خلال المفاهيم التى تبثها إلى المشاهدين .

عاش بيريتولت بريخت فى فترة تاريخية مشحونة بالأحداث السياسية والاجتماعية والإقتصادية والثقافية إبان الحرب العالمية الأولى التى خرج منها العالم يلعق جراحه بعد أن أتت الحرب على المفاهيم الإنسانية ، والقيم الاجتماعية فكان لابد من النظر فى الحياة الاجتماعية بمنظور جديد .

لقد أدرك بريخت أن حضارة العرب الرأسمالية قد أينعت وقطفت ثمارها ولم يبق منها إلا جذع نخر ، فالتغيير حتميه وضرورة تتطلبها التركيبة الاجتماعية والظروف السياسية الراهنة .

وفى ألمانيا على وجه الخصوص قامت ثورة ثقافية وأدبية تراجعت أمامها الطبيعة أمام ثورة التعبيريين التى استحوذت على اهتمام الأدباء الشباب منذ نشوب الحرب وحتى عام ١٩٢٥ .

تأثر بريخت بمذاهب وشخصيات أدبية بسطت نفوذها الفكرى وأساليبها على طرائق التعبير الفنى فى زمانه . ففى النصف الثانى من القرن التاسع عشر كانت الطبيعية مذهبا أدبيا رائجاً ، وقد تأثر بها بريخت بالتجريب الذى حث عليه كتاب «الرواية التجريبية» لأميل نرولا ، مما كان له أثر فى ملامح المسرح البريختى فى عدد من مسرحياته وصار عنصراً من عناصر المسرح الملحمى .

وكان لجورج بوشنر الكاتب المسرحى الثائر تأثير واضح على أعمال بريخت المسرحية بل والمسرح الحديث كله . لقد عمد بوشنر منذ وقت مبكر من القرن الماضى إلى الثورة على الشكل الأرسطى وجعل من المواطن العادى بطلا لمسرحياته بدلا من الأمراء والشادة والملوك . ولجأ إلى تقطيع الحدث والجمل الناقصة متجاوزاً وحدات أرسطو الثلاث «وحدة الزمان والمكان والحدث» فأخذ عنه بريخت تقنية البناء المسرحى الذى يقوم على الصورة المركبة «المونتاج» ، ثم لفت إنتباهه إلى أهمية التاريخ فى البناء المسرحى لإعتماده الكبير على السرد والرواية .

ومن الكتاب العظام الذين كان لهم تأثير مهم على أشكال التعبير الأدبى «اوجست سترند برج» الذى أدخل تقنية الحلم فى البناء المسرحى ، فعمد إلى تقطيع الحدث فى العمل المسرحى تمشيا مع طبيعة الحلم ذاته وقد أفاد منه بريخت فى الأخذ بتلك التقنية .

وكذلك أفاد بريخت من الكاتب المسرحى «فرانك فيد كنر» فأخذمته الجرأة فى معالجة الموضوعات التى تعالج قيما أخلاقية وإنسانية تسير فى إطار تقنية جديدة لمشاهد مسرحياته على طريقة اللوحات المفردة المستقلة حتى تبدو وكأنها مراحل متعددة لحدث واحد . وقد ركز على عناصر ملحمية إلى جانب عناصر أخرى مسرحية . واستخدمها جميعاً للإحتجاج على أوضاع إجتماعية سائدة فخلق بذلك أهم دعائم المسرح الملحمى . ألا وهى البعد عن الحدث الدائر على خشبة المسرح فضلا عن توسعه فى إستخدامه المشاهد الراقصة ومشاهد التمثيل الصامت .

أما التعبيريون فقد إلتقى معهم فى المصادر التى إستمدوا منها التأثير وفى الثورة التى أعلنوها على كثير مما تواضعت عليه الحياة الأوربية .

لقد تركت هذه المذاهب والشخصيات بثورتها على قواعد أرسطو ومبتكراتها فى البناء المسرحى أثراً مهما على الأديب الناشىء بريتولت بريخت يمكن تلمسه فى آثاره التظرية والعملية على السواء .

شرق وغرب :

ولم يقتصر إهتمام بريخت بما طرأ على المسرح الأوربى من تغيير بل تطلع إلى الشرق كما فعل جوتة من قبل فأخذ يدرس ويتابع الأشكال المسرحية المتنوعة وتقنياتها المتعددة فإستفاد من المسرح الصينى والهندى واليابانى فإستمد فكرة التغريب من تقاليد التمثيل الصينى . وبذلك جمع بين تطور المسرح الغربى والمسرح الشرقى وصاغها فى نظرية تميزه عن كل مسارح العالم .

وكما وردت فى آثار بريخت فقد رفض تقمص الممثل للشخصية التى يؤدى دورها وسار على الإندماج فيما يقدم على خشبة المسرح .

ولجأ إلى سرد الحدث لا إلى إستحضاره وإعادة خلقه ، وعمد إلى الجمهور بالخطاب المباشر وإلى تكرار رواية الحدث وتمثيلها أمام المشاهدين بل وأكد على ضرورة الإلقاء على صحوة المتفرج فحصوه يسعى إلى تلقينه درساً . لذلك ينبنى له أن يظل على وعى تام وأن يشحذ منه ملكة النقد والقدرة على التحليل والمقارنة ولم يدع وسيلة من وسائل التنبيه والحض على الفعل المؤثر والثورة دون أن يلجأ إليها .

مظاهر نظرية بريخت من خلال مسرحياته :

لقد تجسدت نظرية بريخت من خلال مسرحياته التى كتبها لأجل بلورة مفهومة لتلك النظرية والتى كان لها أبلغ الأثر فى نقلها إلى المسرح العربى ومنها «دائرة الطباشير القوقازية» «إنسان سيتسوان الطيب» «الأم الشجاعة» «حارة جاليليو»

«يونتيلا وتابعه ماتى» «رؤى سيمون ماشار» وغيرها من المسرحيات ،لتى ثارت على المسرح التقليدى الأرسطى والتى حطت بالمسرح الملحمى خطوة على طريق تطوره لمعالجة الأوضاع والمفاهيم العصرية وتواكب التغير الإنسانى وترضى طموحه ورغباته .

أثر بريخت على المسرح العربى :

تلمس الباحث أثر بريخت ومظاهر تأثيره على المسرح العربى فوجدها فى ثلاث قنوات .

القناة الأولى الترجمة :

قام العديد من المترجمين العرب بتعريف القارىء العربى بآثار بريخت المسرحية ومقارنة ذلك من خلال النص المسرحى الواحد لعدة ترجمات .

فمنهم من رأى فى ذلك سبقاً ينبغى فرصة الأنتفاع به لذلك تجد ترجمة أعمال بريخت تتفاوت فى دقتها وقيمتها وأمانة النقل فيها بتفاوت المترجمين أنفسهم .

القناة الثانية العروض المسرحية :

توفر فى الجيل المسرحى الأول عدد من المخرجين المثقفين الذين درسوا فى الغرب فحملوا أمانة التطبيق الذكى لمبادىء المسرح الملحمى وقاموا بعرض أعمال بريخت على المسرح العربى . فأعيد إخراج مسرحياته مثل «دائرة الطباشير القوقازية» «إنسان سيتسوان الطيب» «الأم الشجاعة» وغيرها من المسرحيات فى عواصم العالم العربى مما أتاح للجمهور معرفة أوثق بمسرح بريخت وتقنياته الفنية من خلال العروض أكثر من قراءة المترجمات .

القناة الثالثة وهى الكتابات النقدية :

فلقد إطلع المواطن العربى على أدب بريخت المسرحى وألم بجوانب شخصية وفكره من خلال كتابات الدارسين والنقاد العرب الذين تحمسوا لمسرحه الملحمى وكتبوا عنه ونقدوا أعماله .

على أن بعض النقاد كان ينطلق من مفهوم بعض النقاد الغربيين وفهمهم لمسرح بريخت مثل «د. محمد غنيمى هلال» الذى تأثر بالناقد الإنجليزى رونالد جراى فلم يكتف بعرض أفكار المؤلف ومنهجه فى تأليف الكتاب بل جاوزه فى تبنى مواقف معينة . ويشترك مع الدكتور هلال فى هذا التوجه كل من «شفيق مكار» «أحمد عثمان» وغيرهما بيد أن هناك من النقاد من وقف موقفا مغايراً حيث إتخذ من فكر بريخت النظرى ومن أعماله المسرحية موقف الشارح المفسر الذى يجنح إلى الحياد والموضوعية . ولقد مثل هذا الإتجاه «سعد أردش» «صبحى شفيق» «د. عبد الغفار مكاوى» «د. منى أبو سنة» «د. فيصل دراج» «ياسين النصير» وغيرهم من النقاد العرب .

فإذا أضفنا إلى العوامل السابقة تزامن التغيرات السياسية والإجتماعية والإقتصادية والفنية والثقافية بعد قيام ثورة يوليو سنة ١٩٥٢ فإننا نستطيع أن نرى مسرح بريخت مزدهراً فى الوطن العربى متأثراً به كل من قرأ عنه أو شاهد مسرحياته لأنه وجد تربة صالحة لنموه وإزدهاره وهو الوطن العربى التى كانت تتوق إلى التغير بعد ثبات عميق .

ومن مظاهر هذا التأثير فى المسرح الملحمى لبريخت والذى وضع الباحث يده عليه أن الكتاب العرب تأثروا به من زوايا مختلفة فمنهم من تأثر بالأكل دون المضمون ومنهم من تأثر بالشكل والمضمون معاً والفئة الثانية هى التى حظيت من الباحث بالعناية والدرس .

كما تبين للباحث أن التغير هو جوهر المسرح الملحمى ومضمونه ورسالته التى يسعى فى إبلاغها إلى الجمهور . وأيضا تبين الباحث أن المسرحيات العربية التى تأثر سيدعوها بالملحمية تضرب فى أبعاد ثلاثة . البعد السياسى ، البعد الإجتماعى الإقتصادى ، البعد التعليمى . تولى الباحث تحليل هذه المسرحيات حسب إتجاهاتها ونقدها وحللها فى الأقطار العربية المختلفة .

لقد رصد الباحث تطور المسرح العربى شكلاً ومضموناً متأثراً بمسرح بريخت ومنهجه وأدواته ووجد الكتاب العرب فى التقنيات الملحمية خير معين على توصيل الفكر الذى يحمله البطل الشعبى ونقل معاناته وهو يضطلع بدوره التاريخى بل إن تلك التقنيات لم تكن لتنفصل عن هدف التغيير ذاته وإتجه البعض من المسرحيات إلى التعبير عن إرادة التغيير فى العلاقات السياسية حين لم يعد المواطن العربى يحتمل بقاء السلطة القائمة أجنبية أم وطنية متواطئة . لقد ثار فى وجه السلطة «سليمان الحلبى» فى مسرحية «الفريد فرج» وأمبن وغيره من العمال فى مسرحية «نجيب سرور» وأحرار الجزائر فى الجثة المطوقة» .

وإتجه البعض الأخر من المسرحيات إلى تصوير الثورة الإجتماعية يرصد حركتها ومراحل نموها والأهداف التى تسعى إلى بلوغها مثل إزالة الفوارق بين الطبقات والقضاء على الإقطاع وسيطرة رأس المال أملاً فى إقامة مجتمع تسوده العدالة الاجتماعية . . كما أدرك الكتاب العرب أهمية المسرحية التعليمية وإعتبروا المسرح مؤسسة ثقافية قادرة على التأثير فى بلوغ الغاية . والتقريب من أدوات المسرح الملحمى الرئيسية وقد إنتفعت به المسرحية العربية بدرجات متفاوتة فعنى به «نجيب سرور» «الفريد فرج» «عز الدين المدنى» وإقتصر فى إستخدامه «محمود دياب» «وسعد الله ونوس» «وكاتب ياسين» . وهو تغريب فى الزمان وفى المكان وذلك هو الأكثر شيوعاً فى المسرحية العربية التى تنهل من التراث أو التاريخ على أن ذلك لا ينفى أن يكون هناك تغريب فى الشخصية أو فى الحدث أو فى اللغة ذلك مثلاً من خلال المسرحيات العربية . كما انتفع الكاتب المسرحى العربى بأدوات ملحمية أخرى مثل إستخدام الموسيقى إستخداماً ملحمياً مثل مسرحية قرقاش «لسميح القاسم» وإستخدام الأغنية والموال الشعبى كما فى مسرحيات نجيب سرور ، وقاسم العانى . وإستفاد من كسر الإيهام فقد نصادق حواراً يجرى على لسان الشخصيات بالفصحى ثم يتغير إلى اللهجة المحلية ثم يعود إلى الفصحى مرة ثانية .

وقد يلجأ الكاتب إلى التغريب فى اللغة فيكتب بلغة عصره أى عصر الشخصية ثم تتغير اللغة بعد ذلك مثل «ياسين وبهية» «باب الفتوح» والتغريب فى الزمان فهو أحياناً فيالحاضر وتارة فى الماضى مع مراعاة الإنتقال فى يسر وسهولة مثل باب الفتوح «لمحمود دياب» .

والتغريب أيضا نراه فى المكان . فالحدث يتم فى الريف ثم نراه فى المدينة وفى الحقل والمنزل والمصنع كما فى مسرحية «آه يا ليل يا قمر» .

وهكذا إستطاع الباحث أن يضع أيدينا فى عقدى الستينات والسبعينات على مواطن التأثير بالمسرح الملحمى والأخذ بأساليبه وتقنياته ◆

دائرة الطباشير الأسفلتية

عاطف فتحى

فى صباح ذلك اليوم ، فى الميدان . فوجىء الناس عند محطة الأتوبيس « بالجثة » ملقاة على الاسفلت ، فى المسافة الواقعة بين الرصيفين عند مدخل الممر الذى تقف فى نهايته سيارة الأتوبيس ، ملقاة على ظهرها ومغطاة - كما هى العادة - بجرائد تبرع بها شهود الحادث .

وعلى مسافة بضعة أمتار ، وقفت السيارة التى ارتكبت الحادث . سيارة «فورد» ضخمة ، من النوع الامريكى . كانت الجثة محاطة بدائرة واسعة من الطباشير ، لابد أن عسكرى المرور قد رسمها على عجل لتحديد مكان وقوع الحادث بدقة .

تجمع الناس فوق الرصيفين المتقابلين ، وراحوا أثناء أنتظارهم الطويل للاتوبيس ، يزجون الوقت بالتأمل فى الجثة . لاحظ أحدهم - وهو موظف صغير - أن الجرائد المفروشة فوق الجثة مختلطة التواريخ . فأحداها قديم يرجع تاريخه كما خمن من عنوانه لأسبوع مضى ، بينما الآخر الذى يبدو عنوانه الرئيسى بارزاً تحت الشمس هو جورنال اليوم .

جذبت عيناه فقرة صغيرة فى أسفل الصفحة ، لصق أعلان «مالبورو » المكتوب بلون أحمر وخط كبير . أمعن النظر وقرأ خلسه « مجلس الشعب يبحث اليوم اقرار العلاوة الاضافية » . مصمص بشفتيه بلا مبالاة وأنحدر ببصرة الى أسفل ، وتوقفت عيناه برهة عند ساقى القتيل المنفرجتين . كان يغطيها بنطلون كاكى اللون ممزق من عند الركبتين ، بينما كانت قدماه تنتعلان حذاء ممزقا من الكاوتش الرخيص .

قال لنفسه بشىء قليل من الأسى « ربما كان واحدا من الباعة الجائلين أو المتسولين سقط من على السلم المزدحم ، فأراحه الله من عناء الحياة . قال أحدهم :

- لقد طلبوا الاسعاف منذ ساعتين .

رد الموظف بلهجة واثقة :

-لن تقبل سيارة الاسعاف أن تحملة . أنه ميت . وتمتم وهو يهز كتفة باستهانة :

- « هذا لو حضرت » .

وتدخل فى الحديث رجل متأنق الثياب يمسك فى يده بحقيبة فخمة . . فقال بلهجة ملولة وهو يرمق الجثة باشمئزاز :

- مؤكد انه المخطىء . لابد أنه كان يحاول القفز من الشباك ليحتل مقعدا عندما سقط فى الملف تحت « الدوبل » . وأكمل فى سريرته بشماته «يستاهل» وعلق رفيق له على كلامه بلهجة متعالية :

- سوف يتسبب فى تعطيل الخط كله . وسكت قليلا ثم عاود :

- مفيش فايدة .

وشيعهما بنظرة ناريه وهما ينصرفان للبحث عن تاكسى . رجل يرتدى «عفريته» زرقاء قذرة . قال بصوت خافت وهو يتأمل يد القتيل الضخمة التى انزلقت على الاسفلت فى استرخاء :

- بلد بنت كلب .

ونظر بطرف عينه جهة اليمين ليتوجه بالكلام للموظف ، فأشاح الأخير برأسه بعيدا ليتحاشاه . تمتم بلهجة أسيانه :

- غلبان . لابد أن له زوجة وأولاداً . وقال لنفسه « سوف يحملونه حتما الى مشرحة «زينهم» أو يدفنونه فى صمت فى مقابر الصدقة ، دون أن يعلم أحد من أهله بمصيره » .

وحاول رجل ريفى كان يقف بعيدا برفقة أمرأته ، أن يجد كلمه يعلق بها على الموقف ، لكنه خجل من الافندية الذين كانوا يقفون فى جواره . قال واحد من الطلبه يخاطب زميله ، وهو يشير بأصبعة إلى بقع الدم القليلة التى انتشرت على الاسفلت الساخن داخل دائرة الطباشير :

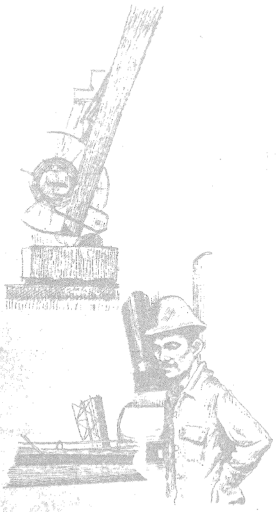
- من المسئول عن هذه الجريمة ؟ .

تمتم الرجل الريفى دون أن يسمعه أحد : نصيبه .

وأحس لحظتها بقبضة زوجته على زنده وضغطتها المحذرة فسكت . فكر فى أقاربه الذين يسكنون فى المدينه ، وقال لنفسه انها غولة حقيقية تأكل كل يوم عددا من أبنائها تحت العجلات المسرعة ، وقرر فجأة أن يسافر الى بلدته فى نفس اليوم ثم قرأ الفاتحة على روح القتيل .

وارتفعت شمس منتصف يوليو ببطء فى قبه السماء المفتوحة الناصعة الزرقة وراحت أشعتها الحارة تسقط بزاوية حادة على الدائرة الطباشيرية ، وانصرف أغلب المشاهدين تباعا ، وفى هرج ليلحقوا بسيارات الأتوبيس التى كانت تأتى مسرعة لتدخل فى ممراتها مشحونه بكتل الخلق عن اخرها .

وقرب الظهيرة هرع عسكرى المرور العجوز وراء ضابط شاب وسيم ، وأشار بيده إلى دائرة الطباشير ، وشرح له الموقف فى كلمات مختصرة ، ثم أبرز من جيبه دفترا صغيرا وأطلع الضابط عليه فأومأ برأسه عدة مرات واتجه بخطوات رصينه ناحية السيارة مرتكبة الحادث ولمس عجلاتها الخلفية بأطراف أصابعة فى رشاقة كأنه يختبر آله موسيقية ، وفرق الناس من حوله بشخطة حادة وجملة بذيئة ، ثم استقل سيارة « جيب » كان يركبها اثنين من أمناء الشرطة ومضى .



واستغل أحد الباعة الجائلين الزحام الشديد حول الجثة ، وراح ينادى على بضاعته من الاقلام الجاف والامشاط وحجارة الرونسون وجلدة البطاقة ، فأنشغل عدد من المتفرجين بمساومة البائع . وفى تلك اللحظة هبت نسمة هواء ضعيفة ، فأنزلقت صفحة الجريدة من فوق الجثة وبان جزء من وجه القتيل الذى بدا للعيان وكأنه مستغرق فى النوم . فأقترب منه فى وجل ، شاب صغير راح يتمعن فى الوجه البائس الذى هيء له أنه رآه من قبل فى مكان ما حاول عبثا أن يتذكره ، ثم عدل من وضع الجريدة عليه وهو يرتعش ، وعبرت عيناه لاشعوريا على العنوان الرئيسى المكتوب على صدر الجريدة فقرأ «لا رجوع عن الديمقراطية » ◆

حوار مع المفكر الكبير زكى نجيب محمود

عصام عبد الله

لكل عصر من العصور خصائصه الجوهرية التى تنعكس بدورها على العلم والفن والقيم الخلقية ، والفلسفة بدورها وليدة عصرها . . تتأثر به وتؤثر فيه ؛ واذا كان عصرنا قد حقق من التقدم العلمى ما لم يحققه فى أى عصر مضى فإن مثل هذا النجاح دفع ببعض الفلاسفة أن يتخذوا من العلم الحقيقة الأولى التى تعلو على أية حقيقة أخرى ، ومن ثم دفعهم مثل هذا الموقف إلى استبعاد العديد من الأنشطة الخلاقة والمجالات الإنسانية الأصيلة كالميتافيزيقا والفن والأخلاق من مجال البحث الفلسفى ، وقد سمى اتجاههم هذا باسم الوضعيةلا المنطقية .

ويعد مفكرنا الكبير الدكتور : زكى نجيب محمود رائدا من رواد هذا الاتجاه فى عالمنا العربى المعاصر ، فقدجعل من التجريبية العلمية جوهر دعوته فى القول والفعل فى الفكر والعمل ، فى الإيمان والسلوك ، بدءا بكتابه « المنطق الوضعى » ومتى تكون الفكرة مقبولة عام ١٩٤٧ ومرورا بكتاب « خرافة الميتافيزيقا » عام ١٩٥٣ ، وأخيرا كتاب « نحو فلسفة علمية » .

وقد أثارت كتاباته العديد من التساؤلات والجدل خاصة كتاب « خرافة الميتافيزيقا » منذ صدوره وحتى الآن لما يحتويه من رؤية فلسفية نقدية تكاد تكون غير مألوفة فى عالمنا العربى .

■فما هو موقف مفكرنا الكبير من الوضعية المنطقية الآن ؟ خاصة بعد ظهور اتجاهات جديدة تدحض « الاتجاه الوضعى المنطقى » مثل اتجاه [سوزان لانجر] فى كتابها « الفلسفة بمفتاح جديد » .

● أود قبل الاجابة عن سؤالك هذا . . أن أوضح بعض الأمور لأننى على ثقة ويقين أن الكثرة الغالبة التى أقامت الضجة وتقيمها حول هذين الموضوعين : « خرافة الميتافيزيقا » وهو الكتاب الذى أصدرته عام ١٩٥٣ وموضوع « الوضعية المنطقية » وهو الاتجاه الذى اصطنعته لنفسى فى دراساتى الفلسفية ؛ لا يعرفون إلا قليلاً جداً ــ إذا عرفوا شيئاً على الاطلاق ــ مما يتناولونه بالنقد ، ولذلك أبدأ بتسليط بعض الضوء على هذين الموضوعين . . لعل الضوء يكشف بعض غوامض الطريق .

فالوضعية المنطقية ليست إلا منهجاً علمياً لتحليل لغة العلوم . . . فالعالم من العلماء عادة يصوغ نظرياته فى عبارات من فروض . . هذه الفروض بعضها مفردات اللغة التى نعرفها ، وبعضها اصطنعتها العلوم لنفسها حتى تبتعد عن اللغة السوقية لغة الشارع ، وهى اللغة العلمية مثل لغة الكيمياء ولغة الرياضة . . . . . الخ .

الوضعية المنطقية جزء من العلم بمعنى أنها تفحص الجملة أو الصيغة أو القانون الذى يصوغه العالم فى أى فرع من فروع العلم ، لتطمئن إلى أن مثل هذا التفكير اللغوى لا تناقض فيه ، وأنه يصلح أن يكون جزءاً من العلم بمعنى أنه يصلح أن يكون موضوعاً لأن يحقق ، يحققه من شاء من العلماء الآخرين ليعرف هل هو صحيح أو غير صحيح . إذن كل ما عدا العلوم من مجالات ثقافية يعيشها الإنسان ويمارسها ، لا شأن للوضعية المنطقية بها . لأنها طريقة تفحص بها أقوال العلم لا أكثر ولا أقل . ومن هنا أكرر أن الفنون والآداب والدين إلى آخر هذه المجالات لا شأن للوضعية المنطقية بها . . لابد أن يفهم هذا .

وهذا يجرنا إلى معرفة السبب الذى من أجله سميت الوضعية المنطقية بهذا الاسم ؟ . نشأ المذهب الوضعى فى القرن الماضى ، وكان من فرسانه الكبار [أوجست كونت ــ Connte (١٧٩٨ ــ ١٨٥٧] . هذا المذهب أراد أن يحصر العلم فى « وقائع » لا فيما « وراء الوقائع » ، بمعنى أن العلم لا شأن له إلا بالحقائق التى لها وجود فعلى مرئى محسوس أو ملموس يمكن اخضاعه للتجارب .

وليس هذا انكاراً منه لما وراء الوقائع من قوى ، ولكنه يرى أن « ما وراء الوقائع » ليس من شأن العلوم وإنما من شأن مصادر أخرى . إذن فالوضعية المنطقية جاءت لتضيف جزءاً جديداً ، وهنا تبدو « المنطقية » . بمعنى أنه لا داعى لمن يريد أن يراجع حقيقة علمية معينة قال بها أحد العلماء لأن يذهب مباشرة إلى الوقائع ، وإنما لابد أن يقف قبل هذه الخطوة ، عند الصيغة أو الجملة أو القانون الذى يقدمه العالم أولاً ، ليبحث فى منطقيته ، أى فى الرموز التى استخدمت فيه من مفردات لغة أو غير مفردات لغة ، ومن ثم يرى هل هذه الرموز فى مفرداتها وفى طريقة تفكيرها تحتوى على تناقض أم هى سليمة من التناقض ؟ . . فإذا كانت متضمنة شيئاً من التناقض ، فلا داعى إذاً للذهاب إلى العالم الخارجى ووقائعه إنما هى تنقص منذ بداية الطريق . ومن هنا فالوضعية المنطقية تقف عند تحليل منطقية الجمل العلمية ، فهى أشبه بصراف علمى ، لابد أن يطمئن إلى أن العبارات المستخدمة فى العلوم ، هى عبارات سليمة من الناحية المنطقية قبل البحث فى الوقائع الخارجية .

انتقل إلى نقطة أخرى ، ربما تكون أهم من الأولى لما أصابته من ضباب فكرى عند كثيرين . ففى عام ١٩٥٣ أصدرت كتابى الذى اعطيته عنوان « خرافة الميتافيزيقا » ، وأقصد بالخرافة أنها بطلان لا يقبله عقل . ولكن ما هى الميتافيـزيقا التى أصفهـا بهذه الصفة لأخلفها ؟ . . ربما استخدمت كلمة قوية وهى « خرافة » حتى أدق الجرس لأن كثيراً جداً من تفكيـرنا هـو من باب هـذه الميتافيزيقا التى يعول عليها رغم أنها لا تحمل معنى مفيداً أو غير مفيد !

فالميتافيزيقا كلمـة من جزأين « ميتـا ـ Meta » ، و « فيزيقا ـ Physics » . الجزء الثانى من الكلمة يعنى الطبيعة كما نعرفها من صوت وضوء ونبات . . . إلى آخر الأشياء الـطبيعية . أمـا « ميتا ـ Meta » فهى تعنى « ما وراء الأشياء الطبيعية » .

هـذه الأشياء الـطبيعية ، إمـا أن نقف عندها بمعنى أن نبحث فى النبات مثلاً . . كيف ينمـو ؟ . . كيف يتغذى ؟ إلى آخـر هذه الأمور . إما إن نضيف إلى ذلك بـأن نسأل عما وراء النبات من قوى قد لا يراها الإنسان ببصره . فـيما وراء النبات هـو أن نبحث عن القـوى الخفية التى تـرعى نمـو النبات دون أن نراها . إذن الميتافيزيقا هى البحث فى ما نظنه كائنـاً فيما وراء أو فـوق الوقائع الطبيعية .

وهنا يبرز شىء مهم وهو . . الفلاسفـة الـكـبـار . . . مـا شـأنهم ؟ مـا عـملهـم ؟ . . . . أقـول أن اعمـل الفيلسـوف الكبير هـو أن يبنى بعقله بنـاءً فكرياً ـ يُحدث تماما كالبناء الرياضى وغير ذلك . هو يبنى بناءً فكرياً من منطق عقله الـداخلى ، ولا يعنى بـأن يـرى الـوقـائـع ولا يبحثها ، لأنها ليست من مجاله .

هذا البناء الفكرى عندما يتفق فى أسلوبه أى فى مقدماته ونتائجه ، يظن أو يدعى أنه هـو الذى يصـور الكون كـما هو واقـع فى الخارج ! فالذى آخذ به فى هذا . . أن هذا التفكير الذى يولد من فكـرة كبيرة أفكـاراً صغيرة تعمل بناءً واحداً ، جـائزاً جـداً ، ومن حق كل فكر كبير أن يقيم هذه البناءات على أن نتذكر دائماً أنه صحيح أو غير صحيح من داخله هو ، وليس هو صحيـح أو غير صحيح من حيث تـطابقـه مـع الـواقـع الخارجى . فمن يريد أن ينتقد فيلسوفاً ما ، ليس من شأنه أن يقول تعالى معى إلى العالم الخارجى . . إلى دنيا الأشياء لنرى هل أنت صحيح أو غير صحيح . . . لا . . هو يرى هذه النتائج التى تولدت عن مقدمات ، قد تـولدت عنهـا بصـورة صحيحـة منطقيـة أو هناك خطأ فى الاستدلال . . أى ليس فى تصوراتنا الفكرية قامت على نفس الأساس الذى يقوم عليه البناء الرياضى أى إن كان هذا البناء . فأنا فى كتاب خرافة الميتافيزيقا أقول أنه لا ضير على أى فكر كبير أن يتصور بناء فكرياً لنفسه ، ولكن الضير أن يزعم أن هذا البناء الفكرى المولـد من عقله من الداخل هو بالضرورة صورة طبق الأصل فى الكون الخارجى . ولذلك استخدمت كلمة « خرافة » . لكننى حين أعدت طباعة هذا الكتاب ضمنته مقدمة طـويلة أشرح فيهـا بعض مواضع اللبس ، وقد غيرت عنوانه إلى « مـوقف من الميتافيـزيقا » لعـل كلمة خرافة هى التى أثـارت النقاد عنـد صدور الكتاب أول مرة .

■ **الفلسفة والوعى الإنسانى من الأمور التى شغلت أذهان الفلاسفة عبر العصـور . . تلك العلاقة الجدلية كيف يراها مفكرنا ؟ ما هى أهداف الفلسفة من وجهة نـظره ؟ وما هى علاقتها بالواقع . . بـالمجتمع . . بالوعى الانسانى ؟**

● هـذه فرصـة طيبة لأشـرح فيها شـرحاً مبسطاً ومختصراً للفلسفة . . فما المعنى من القول أن هذا الضرب من التفكير هو تفكير فلسفى ؟ مـا هو هـذا التفكـير ، ومـا هى طبيعته ؟

العامة فى أى عصر من العصور يعيشون فى أنشطة مختلفة . . هذا تاجر وهذا مدرس وهذا طبيب وهذا صحفى . . . . الـخ . هؤلاء جميعا ينشطون بما يعرفونه عن مجالات نشاطهم فى أثناء ممارستهم لأوجه نشاطهم ، يستخدمون معايير وأفكاراً ويأخذونها مأخذ التسليم ، يعنى مثلاً عندما يقول أحد لأحد آخر هذا الكلام غير صحيح . . هذا الكلام غير علمى ، أو عندما يقول أحـدهم هذا لا يجوز فعله لأنه مرزول ، أو عندما يقول أحـدهم أنا سـأشترى هـذه الصـورة لأنها جميلة . أنـظر معى أنا ضـربت هنا ثـلاثة أمثلة : مثل يتناول القول بأن هذا صحيح أو غير صحيح ؛ مثل آخر أن هـذا الفعل مقبول أو مرفوض ؛ مثل ثالث عن الجمال هـذه القـطعـة الجميلة من الفن ، جميلة أو ليست جميلة .

أليس هـذا الرجـل الذى يستخدم فى حيـاتـه العمليـة كلمـة « صحيحـة » ، ويستخدم كلمة « فضيلة » ، وأخيراً كلمة « جميلة » ، إذا سألته هو نفسه . . عن ماذا يعنى بهذه الكلمات ؟ ما هى الشروط التى تجعل القول صحيحاً أو ما هى الشروط التى تجعـل الفعل مقبولاً أو التى تجعـل الشىء جميـلاً ؟ يعجـز عن الإجـابـة ! إذن هـو يستخدم كلمة لها أبعاد مستبطنة مضمرة ، ولكنه لا يعيها ، هو يستخدم الكلمة دون أن يكون مسئولاً عن مضمـونها بينه وبـين الناس ، ولا هو ولا الناس أو العامة يقفون قليلاً ليروا ما معنى هذا الذى يقولونه . هنا تبـدو قيمـة الفلسفـة ، فـالفلسفـة ليست إلا تحليلاً لهـذه المفاهيم الأسـاسيـة التى يستخدمها الناس فى الشارع . . المنزل . . المـدرسـة . . المصنـع . . . الـخ لا أكـثر ولا أقل .

فالفلسفة هى التى تحلل الثقافة السائدة فى عصرها ، لأن هـذه الثقافـة تقوم على عبـارات تكتب وتقـال . . كتب تؤلف ، ومقالات تكتب ، فيجىء الفيلسوف الكبير الذى يكون فيلسوفا فى عصره ليحلل هذا المحيط الضخم من التعاملات الفكرية بين الناس ، أشتات بالملايين هى تكون الحياة الثقافية التى يعيشها الناس ، فهو يستقطبها شيئاً فشيئاً أى يحللها ليرى أين تلتقى هذه الأشتات الكثيرة جداً واضرب لك مثلاً : اذا جاء انسان يريد أن يكون ديكتاتـورا فى مجتمـع ، وأراد أن يخدع النـاس لقيـادتـه فسوف تجده يقول أن هذا الذى أدعو إليه هو الحرية . . الديمقراطية . . . إلى آخر هـذه المفـاهيم الكبيرة . . هـو يقول مـا يشاء ، ولكن لأن المتلقى لم يكـن يعـرف هـذه المفاهيم على كثير أو قليل من الدقة لا يسعه إلا أن يصدق القائل فى قوله أو من ثم ينقاد تحت هذه الشعارات الزائفة .

دور الفيلسوف فى هذه الحالة هو أن يبصر الناس بالعلم ، وأن يزيد من الكم المعرفى الذى يعرفه متوسط الانسان ، وأن يتصدر ثورة التنوير . وما هو التنوير ؟ هو أن تجد كل مفكـر أو أديب أو فنـان مـاسكـا مصباحا بيده . . هذا عن الشعر ، وهذا عن النقد ، وهذا عن السياسة وهذا عن التاريخ وهذا عن المـوسيقى . . . أى أن كلاً من هؤلاء يبصـر الناس بمـا لم يكونوا يعرفـونـه وذلـك باختصار هو التنوير .

فنحن الآن فى وقفة تنويـرية . . وقفـة كبيرة جداً ، وهذه هى علة العلل . . هى خـواصنا القـادرة فلم يعد شبابنـا يعـرف إلا أقـل القليل ، ومن هنـا هم سذج .

زكى نجيب محمود



بسطاء ، يقودهم من يشاء لأنه ليس لديهم مخزوناً يقاومون به الباطل . وهنا تأتى قيمة « التنوير » ، فالتنوير لما أراه هو سياسة الربط بين التجديد والوقائع المتعينة ، فليس المقصود بالتنوير هو تبصير العامة بالوقائع .. هم يعرفونها جيداً لأنهم يعايشونها كل يوم . لكن الشىء الذى لا يعرفه العامة هو الربط بين هذه الوقائع بالهدف ، بمعنى هل هذه الوقائع التى نعيشها على هذه الأرض ونمارسها لها هدف أم لا ؟

كل انسان فى مجاله الضيق يصرف وقائعه . لكن هل يعرف إلى أى حد هو يتقابل مع سائر الأنشطة ؟ ثم .. هو وسائر الأنشطة إلى أى حد ، هم يعملون ما هو صواب ؟ إلى أى حد هم يعملون ما هو مؤدى إلى الصورة الاجتماعية العامة التى نريد أن نأخذها ؟

حين نصل إلى هذا المستوى نكون قد تركنا الوقائع إلى التجريد المرتبط بالوقائع ، وهذا هو المستوى الفلسفى .

● **يقول الفيلسوف الالمانى الكبير [هيجل] « إن اصدق وعى يمكن أن نكونه عن مرحلة ما هو وعى فلاسفة تلك المرحلة »**

فكيف يرى مفكرنا الكبير واقعنا الثقافى المعاصر ؟

● اعتقد أن المشكلة الأولى فى حياتنا الثقافية الآن ، والتى ينبغى أن نتبين أهميتها على الوجه الصحيح .. هى أن نحدد دورنا نحن الحاضرون فى هذا العصر تجاه ما تركه اسلافنا . واضرب مثلا لهذا الاتجاه بالمفكر الشاعر الكبير [محمد اقبال] فى كتابه « تجديد الفكر الإسلامى »

فقد نبهنا [اقبال] فى كتابه إلى نقطة هامة جداً ــ وهى ليست جديدة ولكنها معروضة منذ فجر الإسلام ــ وهى أن الاسلام هو الدين الذى أباح للإنسان أن يستخدم عقله فى حل مشكلات حياته ، اذا ما عرضت له مشكلة ما لم يرد حلها حلاً صريحاً واضحاً فى القرآن الكريم أو فى أحاديث الرسول عليه السلام .

والمشاكل مع الحياة لا حصر لها ، ولا بد أنها ستجد لأن الحياة حياة ، بمعنى أنه لا حياة بلا مشاكل ، ولا مشاكل بدون حياة . فقد كان فى عصر الرسول (صلى الله عليه وسلم) كلما تراكمت المشاكل ، نزلت الآية على الرسول ليعطى الناس الهداية وكيف يسيرون فى حياتهم . لكن بعد هذا العصر .. الاسلام أو كل الانسان إلى عقله اذا ما جدت هذه المشكلات .. فالاسلام قال للمسلم أنت وعقلك بعد الآن .

هذا هو ما سلط اقبال عليه الضوء فى كتابه « تجديد الفكر الاسلامى » ... لكن ما هو التجديد ؟ هو ألا ألغى وجودى إلى جانب من استخدموا عقولهم فى الماضى .. لأنهم حين استخدموا عقولهم كانوا مسلمين بالفعل ، وعلينا نحن أيضا أن نكون مسلمين بالمعنى الصحيح .. بأن نستخدم عقولنا فى حل المشكلات التى استحدثت .

فالقرآن الكريم وأحاديث الرسول هما « الأصل » .. ولابد من قبوله للمسلم ، بيد أنه أصل يتفرع منه ما يمكن للعقل أن يفرعه ، ولا حجر على أى عقل لأى مسلم ما دام مؤهلاً لأن يتصدى للتفكير والاستدلال اللذين استدل بهما فى الماضى .. هم مشكورون لأنهم استخدموا عقولهم كما أمرهم الاسلام فى استدلال الأحكام الشرعية ، ونحن ملزمون إلزاما بحكم إسلامنا أن نثبت وجودنا بأن نستحضر عقولنا فيما نستخرجه من أحكام من ديننا ، ومن غير الدين من مجالات . فالدين مثلاً يدعو لأن نتفكر فى خلق السموات والأرض .

فما معنى التفكر ؟ .. هل هو أن أجلس على مقعد مستريحا وأظن أننى أتفكر ؟ ! .. أبداً .. التفكر هو أن أكون باحثاً علمياً فى ظواهر السموات والأرض . فالسماء والأرض فيهما كهرباء ومغناطيسية وأفلاك وصوت وضوء وبحار .. الخ . اذن عندما يأمرنى الإسلام بأن اتفكر فى هذه الأشياء ، هو أن أخضع هذه الموضوعات للبحث العلمى لأستخرج علوماً وأفهمها وأعرفها . ومعرفتها هى نفسها معرفة لعظمة الله سبحانه وتعالى ، هى نفسها ضرب من الإيمان بعظمة الله .

فالتجديد الذى ذهب إليه إقبال . يتمثل فى أن ما قد توصل إليه السابقون فى الماضى من أحكام علىّ بقبولها ، لأن الفكر العلمى يبدأ عادة من حيث انتهى الآخرون ، بيد أن الفكر العلمى يصحح أيضاً بعضه بعضاً ، وبهذا تتقدم العلوم .

فأنا مع الأسلاف أقبل ما أراه صحيحا ، واصحح ما أراه خطأ ، وأضيف ما قد يضاف بالنسبة إلى المشكلات التى استحدثت ، والتى لم تكن قائمة أمام القدماء . هذا هو واجبنا الآن .

فإذا كان واجبنا هو أن نحفظ ونسترجع ونجتر ما قد قاله القدماء ، فسوف تصبح حياتنا أشبه بمباراة للحفظ ، قال فلان عن فلان ، وورد فى فلان ، وهذه مهمة البيغاء لكن الرياضة الذهنية هى أن أهضم ما قاله السابقون ويكون لى وجود مستقل . وجود مسئول .

وأعتقد أن أهم نقله تنقصنا الآن هى أن نستخدم عقولنا فى مجال لا نستخدم فيه عقلاً وهو أن نقرأ وهو الكتاب الثانى من خلق الله سبحانه وتعالى وهو « الكون » .

يجب أن نعرف أن لله كتابان كما أوضحت فى كتابات كثيرة من قبل : القرآن والكون . علينا أولاً بقراءة القرآن وفهمه وتفسيره والعمل به ثم بقراءة كتاب الطبيعة وفهم اسراره والرموز الخاصة به ، ومن ثم نستطيع أن نصيغ صياغة جديدة تتفق مع العصر ومع ديننا الحنيف ◆

فقيد الفلسفة
الدكتور / عزمى إسلام
(حياته ومؤلفاته وأفكاره)

د . عاطف العراقى

اهتزت اسلاك البرق منذ أسابيع قليلة وهى تعلن أسفها وحزنها على وفاة رجل من رجال الفلسفة ، علم من أعلام حياتنا الفكرية ، رائد من رواد المنطق ومناهج البحث وفلسفة العلوم . مفكر ارتضى لنفسه أن يعيش فى صمت وهدوء وبعيداً عن ضجيج الشهرة الزائفة وحب الظهور . كانت حياته هادئة كالموت صامته القبر . ترك لنا انتاجاً فلسفياً ومنطقياً نعتز به غاية الاعتزاز . ولن يكون بإمكان الدارسين والباحثين فى مجال المنطق والفلسفة مستقبلاً ، تجاوز مؤلفاته ووضعها فى دائرة النسيان ، إذ أن فقيدنا العزيز قد ترك بصماته البارزة والقوية على حياتنا الفلسفية والفكرية .

واليوم وقد غادرنا الرجل والصديق إلى رحاب عالم الآخرة وبعيداً عن هذا العالم الذى نعيش فيه حياة قائمة على الأحقاد والضغائن وتطاول الصغار على الكبير ، وهجوم الأشباه على الأصول ، وبحيث أصبح الإنسان ذئباً لأخيه الإنسان ، أقول إننى أجد أن الواجب ، والواجب وحده ، يلزمنى بالحديث عن زميلى وصديقى الدكتور عزمى إسلام . لقد شاء القدر أن أكون بالخرطوم أستاذاً زائراً لفترة محددة ، وأعلم أثناء وجودى بالسودان بوفاة الزميل العزيز بالقاهرة . وقد كان بودى أن يتم رثاء الرجل الفقيد أو إقامة تأبين له داخل القسم الذى تخرج منه وحصل فيه على درجاته العلمية ، أى قسم الفلسفة بكلية الآداب - جامعة القاهرة ، ولكننى لا أملك الآن شيئاً ، فقد أصبح الحال غير الحال . وحسنا فعل أستاذنا الكبير العملاق الدكتور زكى نجيب محمود حين رثاه على صفحات إحدى جرائدنا اليومية بكلمة غاية فى السمو والرفعة .

ونظراً لأنه تربطنى بالفقيد ذكريات كثيرة امتدت عبر سنوات طوال وحتى الأسابيع القليلة قبيل وفاته ، فإنه من الواجب إذن - كما قلت - أن أقوم بالتعريف بفقيدنا ، حياته وأعماله الفكرية ، ومجالات نشاطه داخل مصر وخارجها . ويقينى أن القراء الأعزاء والمشتغلين بأمور الفكر والثقافة والفلسفة سيجدون فى حياة الرجل واهتماماته جوانب كثيرة وضاءة ومشرقة . سيجد شباب اليوم الكثير من الدروس التى بإمكانهم الاستفادة منها إذا تأملوا فى رحلة حياته وكفاحه

ولد الدكتور عزمى إسلام موسى إسلام بالقاهرة فى اليوم الثانى عشر من شهر أغسطس عام ١٩٣١ . وحصل على درجة الليسانس فى الفلسفة من كلية الآداب - جامعة القاهرة عام - ١٩٥٣ ، كما حصل على دبلوم فى التربية وعلم النفس من جامعة عين شمس فى العام الذى يليه وذلك كعادة كثير من الذين يتخرجون من كليات الآداب وقتها ، إذ أن العمل بالتدريس كان يُنظر إليه من خلال التفرقة بين التربوى وغير التربوى . فالتربوى الحاصل على شهادة تربوية يكون مفضلاً فى التعيين على غير التربوى ، أى الذى لم يحصل على شهادة تربوية . ومن الأشياء التى تلفت النظر ، أننا بحكم دراستنا فى أقسام الفلسفة لأكثر من منهج من مناهج علم النفس وبصورة متعمقة ، كنا نشعر بأن ما ندرسه من مواد تربوية ونفسية بكلية التربية لا يضيف شيئاً يذكر إلى معلوماتنا ومعارفنا ، ولكن ماذا نفعل ووزارة التربية والتعليم تصر على فكرة « التربوى » وأظنها ما زالت تفعل ذلك حتى الآن . إنها ظاهرة يؤسف لها وتحتاج إلى مناقشة وعلاج .

عمل الدكتور عزمى إسلام - كما كان شائعاً وقتها - بعد تخرجه من الجامعة مدرساً للفلسفة بالمدارس الثانوية ، أى منذ عام ١٩٥٤ .

وكان الدكتور عزمى لا يكل ولا يمل ، فبالإضافة إلى عمله بالتربية والتعليم ، نجده منكباً على القراءة والاطلاع ، حريصاً على مواصلة دراساته العليا بجامعة القاهرة . وقد سجل لدرجة الماجستير بقسم الفلسفة بآداب القاهرة وحصل على تلك الدرجة وكان موضوع رسالته « نظرية المعرفة عند جون لوك » وذلك فى عام ١٩٦٢ . كما سجل لدرجة الدكتوراه فى موضوع « فلسفة التحليل عند فتجنشتين » وحصل على مرتبة الشرف الأولى عن تلك الرسالة عام ١٩٦٦

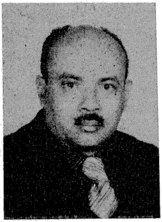
ونود أن نشير إلى أن رسالة الدكتوراه كانت تحت إشراف إستاذنا الجليل الدكتور زكى نجيب محمود . ويكفى هذا لبيان أهمية الرسالة من حيث موضوعها والمنهج الذى سار عليه مؤلفها فى دراسته لموضوع بحثه . لقد ترك أستاذنا العظيم زكى نجيب محمود بصماته القوية البارزة على كل من درسوا تحت إشرافه فى رسائل الماجستير والدكتوراه من أمثال زميلنا الدكتور عزمى إسلام . بالإضافة إلى أن موضوع رسالته كان غاية فى الصعوبة .

لقد عانى فيه الكثير من الشدائد والمصاعب . إنه يدلنا على أن دراسنا الدكتور عزمى إسلام لم يرتض لنفسه الطريق السهل ، طريق الكسالى ، الطريق الذى يسير فيه أناس تحسبهم أساتذة وما هم بأساتذة . تحسبهم غزيرى الثقافة فى حين أن ثقافتهم تعد أضعف من خيط العنكبوت ولكن أكثرهم لا يعلمون .

نعم لقد اختار عزمى اسلام لنفسه الطريق الصعب . لقد كان باحثاً جاداً ملتزماً طوال حياته . كنت أشعر بجديته واصراره على الكفاح حتى فى السنوات الأخيرة قبيل وفاته وكان يشكو لى من متاعب قلبه . كنا كثيراً ما نلتقى وحتى فى الشهور القليلة التى سبقت وفاته ، وكنا لا نتحدث إلا فى همومنا العلمية والثقافية . كما كان يتحدث هو أيضاً عن متاعبه الصحية وكم كنت أشفق عليه من صعود السلالم نظراً لحالته الصحية ولذلك كنا نلتقى باستمرار بجروبى تارة ونادى هليوبوليس تارة ثانية ونادى الشمس تارة ثالثة . وعبر أسلاك التليفون أيضاً . وآخر لقاء مباشر بيننا كان فى صيف العام الماضى . كنا نتشاور حول موضوعات المجلد الضخم الذى صدر منذ أيام عن الأستاذ والمفكر الكبير الدكتور زكى نجيب محمود . وكان ذلك قبل ظهور الكتاب والدفع به إلى المطبعة . لقد تبادلنا العديد من المعلومات حول حياة مفكرنا زكى نجيب محمود وانتاجه الفكرى الأدبى والفلسفى . فكلانا درس على يد زكى نجيب محمود وتأثر بفكرة ومنهجة . وكم كنا نستكمل معلوماتنا فى لقاءات أخرى ، سبقت اللقاء الأخير بيننا . ولعل عمل الدكتور عزمى إسلام فى هذا الكتاب ومساهمته الكبيرة جداً فى اخراجه والاشراف عليه مع بعض الزملاء ومن بينهم صديقى وزميلى الدكتور عبد الغفار مكاوى ، أقول لعل هذا العمل الذى قام به ، كان آخر عمل قام به .

ولا أدرى هل رأى فقيدنا هذا العمل الفكرى قبل وفاته ، أم أنه ياترى كان يعالج سكرات الموت قبل أن يراه . لقد صدر هذا المجلد بالكويت بعد عودته إلى القاهرة لقضاء أجازة الصيف وحدثنى وقتها تليفونيا وقال إنه فى انتظار وصول المجلد إليه وسافرت بعدها إلى الخرطوم لأسابيع قليلة ، الأسابيع التى توفى خلالها

الدكتور عاطف العراقى



الدكتور عزمى إسلام بالقاهرة ، وقد وجدت المجلد الذى صدر احتفالاً بفكر الدكتور زكى نجيب محمود ، فى انتظارى فور وصولى القاهرة ، ولا أدرى - كما قلت -هل وصل هذا العمل الفكرى إلى الصديق عزمى إسلام قبيل وفاته ، أم أن الأقدار لم تمهله لكى يرى هذا العمل بعينيه ، العمل الذى أخذ منه جهداً كبيراً .

قلنا إن الدكتور عزمى إسلام كان حريصاً على متابعة دراساته العليا بالجامعة وقد حصل على درجة الدكتوراه بعد رحلة كفاح ومعاناة ، وخاصة أنه قد اختار لنفسه موضوعاً جديداً صعباً . وبعد عدة شهور من حصوله على درجة الدكتوراه تم تعيينه مدرساً بكلية الآداب جامعة عين شمس وذلك بعد عمله عدة سنوات بوزارة التربية والتعليم . لقد قضى بوزارة التربية والتعليم ثلاثة عشر عاماً . أما بداية عمله بالجامعة كمدرس فكانت فى أول فبراير عام ١٩٦٧ . وتقلد فى سلك الوظائف العلمية بالجامعة من مدرس إلى أستاذ مساعد (١٩٧٢) إلى أستاذ للمنطق (١٩٧٨) . كما تقلد منصب رئيس قسم الفلسفة بكلية الآداب جامعة عين شمس فى أواخر عام ١٩٧٨ وعلى وجه التحديد فى اليوم الثانى من شهر نوفمبر وبعد ترقيته إلى الأستاذية بعدة شهور .

عمل الدكتور عزمى إسلام بالعديد من الجامعات العربية وكم شرف تلك الجامعات بعلمه وأخلاقه الدمثة . لم أقابل تلميذاً من تلاميذه سواء بمصر أو خارجها من سائر بلدان العالم العربى إلا وأخذ يثنى عليه ثناء بغير حدود . لقد كان شعلة من النشاط الفكرى كما كان هادىء الطبع ودوداً لا ينطق لسانه إلا بكل ما فيه خير لزملائه وتلاميذه وكم شاهدت حب الزملاء والتلاميذ له أثناء عملنا معاً بجامعة القاهرة بالخرطوم وأثناء وجودى بجامعة عين شمس لأداء بعض الأعمال العلمية التى كنت أكلف بها . لقد ترك ذكرى طيبة فى نفوس جميع الزملاء الذين عمل معهم سواء بجامعة عين شمس وعلى رأسهم الأستاذ الدكتور فؤاد زكريا والزميلة الفاضلة الأستاذة الدكتورة نازلى اسماعيل حسين ، أو بجامعات عربية أخرى وخاصة جامعة الكويت وهى آخر جامعة عربية عمل بها الفقيد العزيز .

قلنا إن الدكتور عزمى إسلام عمل بالعديد من الجامعات العربية سواء لفترات طويلة ، أو لفترات قصيرة كأستاذ زائر . عمل بالجامعة الليبية ببنى غازى ، وجامعة الكويت ، وجامعة القاهرة بالخرطوم ، وجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية بالرياض . كما حصل منذ تسع سنوات وعلى وجه التحديد فى اليوم السابع من شهر ديسمبر عام ١٩٧٨ على جائزة الدولة التشجيعية فى تاريخ الفلسفة والمنطق عن كتابه « مقدمة لفلسفة العلوم » فى طبعته الأولى .

وكان لا يتردد فى الإسهام فى العديد من أوجه النشاط العلمى والفكرى والثقافى فكان عضواً فى لجنة تحرير معجم أعلام الفلسفة والذى صدر الجزء الأول منه منذ سنتين على وجه التقريب ، عن طريق المجلس الأعلى للثقافة بمصر . وقد قدم المادة العلمية الخاصة بالعديد من أعلام الفكر الإنسانى . وكم كنت حريصاً أثناء عضويتى بتلك اللجنة وتحت رئاسة الأستاذ الكبير الدكتور ابراهيم بيومى مدكور والأستاذ الدكتور زكى نجيب محمود ، والأستاذ الدكتور توفيق الطويل ، كنت حريصاً على أن تستفيد اللجنة من خبراته العلمية وسواء أثناء وجوده بمصر ، أو وجوده خارج مصر . ومن يرجع إلى الجزء الأول من المعجم الذى أشرنا إليه يجد العديد من المواد التى قام بكتابتها الدكتور عزمى إسلام وخاصة فى مجال تخصصه ، تماماً كما يجد أكثر من مادة فى مجال مناهج البحث وفلسفة العلوم

والفلسفة الحديثة ، قام بكتابتها الأستاذ الدكتور محمود فهمي زيدان وهو من هو في تخصصه النادر ودقته العلمية وعطائه الفكري الفياض سواء بجامعة الاسكندرية أو جامعة بيروت أو جامعة الكويت . لقد جمع بين الأستاذين : الدكتور عزمي إسلام ، والدكتور محمود زيدان ، اهتمامات عديدة مشتركة داخل تلك التخصصات الفلسفية .

ومن بين الأعلام التي كتب عنها الدكتور عزمي اسلام في المجلد الأول والمجلد الثاني ، جون لوك ، وبرتراند رسل ، وفريجه ، وفتجنشتين ، وارنست ماخ ، وهوايتهد ، وجورج مور ، وهنري بوانكاريه ، وجابر بن حيان ، وجورج بول ، وتشارلز بيرس .

أما عن مؤلفاته وترجماته وبحوثه ومقالاته ، فإنها تكشف عن سعة اهتماماته ، وغزارة علمه ، وقدرته على تبسيط وتوضيح أعقد المشكلات الفلسفية . وهذا إن دلنا على شيء ، فإنما يدلنا على فهمه الدقيق والتام لأبعاد كل موضوع تصدى للكتابة فيه . ونود أن نشير فيما يلي إلى أسماء بعض مؤلفاته والكتب التي قام بترجمتها ، وبحوثه ودراساته ، وذلك تمهيداً لذكر بعض أفكاره من خلال كتبه وبحوثه الهامة .

لقد ترك لنا الرجل مكتبة فلسفية نعتز بها : تأليفا وترجمة . كانت الاهتمامات العلمية شغله الشاغل . وأشهد أنه خلال اللقاءات التي تمت بيننا ، لم يكن يهتم أساساً إلا بالحديث عن موضوع فكري ، أو مشروع فلسفي يفكر فيه ، أو مشكلة فلسفية أتبادل معه الحديث عنها ويقدم كل واحد منا رأيه . وكم اتفقنا حول نقاط ، واختلفنا حول نقاط أخرى .

كنت أتابع وما زلت كتابات الدكتور عزمي إسلام . ولم أهمل قراءة كتاب قام بتأليفه أو بحث قام بكتابته ما عدا بعض البحوث القليلة والتي تفضلت زوجته الفاضلة بإمدادي بها منذ أسابيع قليلة وذلك عن طريق الزميل سامي عبد الوهاب أحد تلاميذه . وحينما شرعت في قراءة بحوثه المتأخرة منذ أيام تبين لي مدى كفاح الدكتور عزمي إسلام واصراره على العطاء العلمي المتجدد .

فمن مؤلفاته بالاضافة إلى رسالته للماجستير عن جون لوك كما قلنا ورسالته للدكتوراه عن فتجنشتين ، كتاب أسس المنطق الرمزي ، وكتاب الاستدلال الصوري في جزأين وقد طبع بالكويت ، وكتاب مدخل إلى الميتافيزيقا ، وكتاب مقدمة لفلسفة العلوم ، وكتاب اتجاهات الفلسفة المعاصرة .

كما ترجم كتابين هامين يدخلان في إطار تخصصه ، أي المنطق وفلسفة العلوم ، وهما : رسالة منطقية فلسفية تأليف فتجنشتين ، ومقدمة للمنطق تأليف الفرد تارسكي .

أما عن مقالاته ودراساته وبحوثه فقد جاوزت العشرين مقالة ودراسة . إنه يكتب في العديد من المجلات والدوريات المصرية والعربية منذ أكثر من عشرين عاماً . ألم أقل لكم أيها القراء الأعزاء أن الدكتور عزمي إسلام كان شعلة نشاط فكرية . كان دائم القراءة والكتابة ، لقد كتب في مجلات كثيرة من بينها مجلة تراث الإنسانية ومجلة الفكر المعاصر ومجلة الكاتب ومجلة عالم الفكر ومجلة الثقافة العربية التي تصدر عن المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، وحوليات كلية الآداب بجامعة الكويت ،
ومن بين مقالاته وبحوثه ما يلي :
- التحليل في الفلسفة المعاصرة .
- الاتجاه الذري في الفلسفة المعاصرة .
- مشكلة الحتمية في الفكر المعاصر .
- مشكلة المعنى في الفلسفة المعاصرة .
- من حقوق الإنسان في الإسلام .
- من الميتافيزيقا إلى فلسفة العلوم .
- ابن تيمية والرد على المنطق الأرسطي .
- برتراند رسل : الفيلسوف الإنسان .
- ابن رشد : دراسة تحليلية .
- مفهوم الزمان عند ماكتجارت .
- مفهوم التفسير في العلم
- في فلسفة العلوم الإنسانية
- فتجنشتين وفلسفة التحليل .

لقد بذل صديقنا الدكتور عزمي إسلام ، جهداً ملحوظاً في مجال الفلسفة على تنوع ميادينها . لقد كتب في الفلسفة الحديثة والفلسفة المعاصرة . كتب العديد من المؤلفات الرائدة في مجال المنطق وفلسفة العلوم . وإذا أراد الدارسون اليوم البحث في تلك الميادين الفلسفية فلن يكون بإمكانهم إهمال دراساته الرائدة ووضعها موضوع النسيان والاهمال ، إذ أنها ثمرة لعلمه الغزير وتأملاته الطويله الدقيقة . لقد شق طريقه في مجال التأليف وسط الأشواك والصخور . اختار لنفسه - كما قلنا - الطريق الصعب . لم يكن مقلداً في دراساته للسابقين . بحث في مجالات تعد بكراً إلى حد كبير .

كان وفياً لأساتذته وفاء بغير حدود . حين فكرنا في إصدار كتاب تذكاري عن الرائد العظيم ، صاحب الحس الفلسفي ، الدكتور عثمان أمين ، لم يتردد صديقنا عزمي إسلام في الإسهام في ذلك الكتاب ببحث عن مكتجارت . بذل جهداً كبيراً - كما قلنا - في الاعداد للكتاب الذي صدر منذ أسابيع قليلة بعنوان : الدكتور زكي نجيب محمود . . . فيلسوفاً وأديباً ومعلماً . وقد اقتربت صفحات الكتاب من سبعمائة صفحة . كما نجد له مقال بالكتاب تحت عنوان : الدكتور زكي نجيب محمود ومكانته في الفكر العربي المعاصر .

إنه يقول في السطور الأولى من مقالته : لا يكاد يجد الإنسان على اتساع رقعة الحياة الثقافية المصرية والعربية المعاصرة ، مفكراً كان ولا يزال له أعمق الأثر في قطاع كبير من المثقفين المصريين والعرب ، مثل الأستاذ الدكتور زكي نجيب محمود ، فبصمات فكره موجودة في أغلب انحاء الوطن العربي الكبير من المحيط إلى الخليج . وغرس يديه قد أثمر فكراً وتحليلاً ونقاشاً بين قارىء مستفيد بقراءته ، ومؤيد يجد أفكاراً مواتية لما في نفسه ، بل ومعارض يناقش ويحاور ويجادل . ولعل ما جعل للدكتور زكي نجيب محمود هذه المرتبة المتميزة في حياتنا الثقافية المعاصرة ، إنه متعدد الاهتمامات ، رائد مبرز في كل منها . فهو أستاذ وفيلسوف وأديب وناقد وداعية للإصلاح ، وهو قبل كل هذا وبعده إنسان بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى . (ص ٢٧) .

هذه العبارة التي وردت في أول مقالته عن الدكتور زكي نجيب محمود ، إن دلتنا على شيء ، فإنما تدلنا على حرص التلميذ على أن يكون وفياً لأستاذه . والواقع أن صفة الوفاء ، وفاء التلميذ لأستاذه ، تعد من الصفات التي كان يتميز بها صديقنا العزيز الدكتور عزمي إسلام . لقد كان حريصاً على السؤال عن أساتذته الكبار الذين تلقى عليهم العلم من أمثال الدكتور زكي نجيب محمود والدكتور

توفيق الطويل ، الذين أخذ عنهم الدروس الفلسفية الرائعة بطريقة مباشرة أو بطريقة غير مباشرة أى عن طريق الاستفادة من كتبهم . وكم نحن فى أمس الحاجة الآن وأكثر من أى وقت مضى إلى تلك الصفة ، صفة الوفاء والتى تتضمن الاعتراف بفضل الأستاذ على التلميذ كم نحن الآن فى أمس الحاجة فعلاً إلى تلك الصفة وخاصة بعد أن انتشر فينا القول بأننا جيل بلا أساتذة . إنها ظاهرة يؤسف لها وغاية فى الخطورة وتعد دليلاً على الانهيار والضياع والخراب الفكرى ، وإن كان أكثرهم لا يعلمون .

قلنا إن الفقيد العزيز كان مجال تخصصه الرئيسى ، المنطق وفلسفة العلوم . إن استعراض أسماء كتبه يدلنا على ذلك تمام الدلالة . وكم وجدنا عزمى إسلام حريصا على تحليل وشرح وتوضيح أعقد الأفكار المنطقية . وكم وجدناه حريصاً على تزويد مكتبتنا العربية بأمهات الكتب التى تبحث فى المنطق وفلسفة العلوم وسواء كانت كتباً مؤلفة أو كانت كتباً قام بترجمتها ترجمة دقيقة . وكم قام بتنبيهنا وانارة الطريق أمامنا إلى أهمية كثير من الأفكار عند مفكرين كبار لهم بصماتهم فى مجال فلسفة التحليل أمثال فتجنشتين ، وقد عانى فى سبيل ذلك الكثير من المتاعب وأرهق نفسه ارهاقاً شديداً .

فهو يقول على سبيل المثال فى مقدمة كتابه عن فتجنشتين : إننى لا أكون مغالياً إذا ذكرت أن قراءة أحد مؤلفات فتجنشتين ، يعنى بذل الكثير من الجهد لمجرد فهمه أولاً قبل تحليله أو مقارنة ببقية أعماله الفلسفية الأخرى . ويشاركنى فى هذا الرأى كل من كتب عن فلسفة فتجنشتين بلا استثناء حتى ممن كانوا من تلاميذه أو اصدقائه (صـ ٨ من مقدمته)

ولم يكتف الدكتور عزمى إسلام بالكتابة عن فلسفة فتجنشتين ، بل نراه يقوم بترجمة « رسالة منطقية فلسفية » وهى من تأليف هذا الفيلسوف . لقد انتهى فتجنشتين من تأليفها عام ١٩١٨ . وتعد غاية فى الصعوبة . وقيام الدكتور عزمى إسلام بترجمتها والتقديم للترجمة ، مما يحمد للمترجم وخاصة إذا أضفنا إلى صعوبتها ، الأهمية البالغة . لتلك الرسالة . إننا ندرك هذا تمام الادراك إذا قمنا بقراءة الرسالة والتأمل فى افكارها بعمق إذا قرأنا مقدمة الأستاذ الكبير الدكتور زكى نجيب محمود للترجمة العربية التى قام بها - كما قلنا - الصديق والزميل عزمى إسلام .

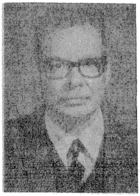
يقول الدكتور زكى نجيب محمود فى مقدمته الرائعة للعمل الذى قام به تلميذه عزمى إسلام :

« لقد كان محالاً علينا أن نتابع حركة الفلسفة المعاصرة ، دون أن نقف وقفة جادة دارسة فاحصة ــ متقبلة أو رافضة ــ لهذه الرسالة الفلسفية ، ثم لقد كان محالاً علينا أن نقف هذه الوقفة إلا إذا تصدى لها باحث يتفحصها طولاً وعرضاً وعمقاً ، ويتابعها بالشروح والهوامش ثم يبذل جهده فى نقل نصوصها إلى أقرب صورة عربية ممكنة لها ، فهى فى الأصل ألمانية ، نقلت إلى اللغات الأخرى نقولاً تتفاوت دقة ، وقد اضطلع بهذا الواجب العلمى من أبناء العربية الدكتور عزمى إسلام ، فبذل فيه جهداً مشكوراً ومذكوراً ، نرجو معه أن تتحقق الغاية المرجوة عند الدارسين (ص هـ من المقدمة) .

كان الدكتور عزمى إسلام حريصاً إذن على تقديم العديد من الدراسات الرائدة فى مجال المنطق وفلسفة العلوم . نجد هذا واضحاً تماماً ليس فقط من خلال ما قدمه عن فتجنشتين تأليفاً وترجمة بل أيضاً من خلال كتبه الأخرى فى هذا المجال ، الكتب المؤلفة ومن بينها كما سبق أن أشرنا ، الاستدلال الصورى وأسس المنطق الرمزى ، ومقدمة لفلسفة العلوم الفيزيائية والرياضية ، ودراسات فى المنطق مع نصوص مختارة ، والكتب المترجمة ومن بينها كتاب « مقدمة للمنطق ولمنهج البحث فى العلوم الاستدلالية » وقام بتأليفه الفرد تارسكى ، وراجع ترجمة د . عزمى اسلام لهذا الكتاب ، الدكتور فؤاد زكريا .

ويقول عزمى إسلام فى مقدمته للترجمة ، مبينا أهمية كتاب تارسكى : يعتبر كتاب تارسكى من أوضح وأبسط الكتب الحديثة التى كتبت فى المنطق الرياضى ، فهو يعرض لأهم المفاهيم والأفكار المتعلقة بالمنطق الحديث ، عرضا ميسراً فى متناول الدارس العادى للمنطق ، بغير صعوبة أو تعقيد . كما أنه يستخدم جهازاً رمزياً مبسطاً يحتوى بقدر الإمكان على الرموز المألوفة من قبل ، فهو لا يقدم رموزاً جديدة إلا بقدر ما تدعو الحاجة إلى ذلك (ص ٢٣ من المقدمة)

الدكتور عزمى إسلام



وهكذا نجد الدكتور عزمى إسلام مهتما الاهتمام كله بكل ما يتعلق بدائرة تخصصه ، المنطق ومناهج البحث وفلسفة العلوم . لقد كان لديه هذا الاهتمام منذ سنوات دراسته الأولى للماجستير والدكتوراه وقد استمر هذا الاهتمام من جانبه حتى وفاته . نجده مهتماً بهذا المجال سواء خلال سنوات تدريسه بالجامعات المصرية ، أو بعد عمله بالعديد من الجامعات العربية ، وخاصة جامعة الكويت ، الجامعة التى عمل بها سنوات طويلة وظل بها حتى وفاته . لقد أصدر العديد من الدراسات فى مجال المنطق وفلسفة العلوم أثناء وجوده بالكويت . ومن بينها الدراسات التى صدرت بحوليات كلية الآداب ــ وجامعة الكويت فى السنوات الأخيرة . نراه يحلل مفهوم التفسير فى العلم من زاوية منطقية (الحولية الرابعة ــ الرسالة السادسة عشرة ١٩٨٣) . فيتحدث عن تفسير الظواهر والحجة المنطقية للتفسير والصحة المنطقية للحجة أو البرهان ، ونظرية كارل همبل فى التفسير سواء من جهة النموذج الاستدلالى (العقلى) أو من جهة النموذج الاستقرائى (الاحتمالى) . وهو كعهده دائما واثق الخطوة ، واضح الأسلوب ، دقيق التعبير .

كما نجده دراساً لمفهوم المعنى ، دراسة تحليلية (الحولية السادسة ــ الرسالة الحادية والثلاثون ١٩٨٥) ، بل دراسة نقدية مقارنة أيضاً . إنه يتبع فى هذه الرسالة منهجاً تحليلياً قائماً أساساً على تحليل فكرة المعنى وخاصة من الناحية المنطقية . كما يتبع منهجاً نقدياً يتمثل فى التعقيب على نظريات المعنى المختلفة

منهجاً مقارناً يعتمد على المقارنة بين النظريات المختلفة ، فى المعنى من حيث ما فيها من مزايا وأوجه قصور بغرض التعرف على أقلها قصوراً فيكون أقربها إلى الصواب (ص ١٠ من دراسته) ويقول فى دراسته هذه : إن اللغة اللفظية ظاهرة إنسانية وبالتالى يصبح الاهتمام فى علم اللغة منصرفاً إلى دراسة الظاهرة اللغوية وأنواعها ومكوناتها ووظائفها والظاهرة اللغوية ، ظاهرة سلوكية ، طالما أن اللغة اللفظية يتم التعبير عنها بواسطة الكلام Speech — Paraoe ، وطالما أن الكلام هو نوع من السلوك الدال أو ذى المعنى . وهو دال أو ذو معنى على اعتبار أنه مظهر خارجى محسوس ، يحمل فى ثناياه معنى معيناً (فكراً أو وجداناً أو إشارة أو استخداماً أو غير ذلك) . وعلى ذلك فالظاهرة اللغوية المتمثلة فى كلام أو سلوك لفظى لها شقان : شق محسوس ، هو السياق اللفظى الذى نسمعه منطوقاً أو نقرأه مكتوباً . . وشق آخر ، وهو المعنى الذى يفهم من هذا السياق (ص ١٣ من تمهيده لدراسته لمفهوم المعنى)

ولم يكن الدكتور عزمى إسلام مهتماً بهذه المجالات التى أشرنا اليها فحسب ، بل نراه مهتماً غاية الاهتمام بالفلسفة الحديثة والمعاصرة . وقد صدرت له مجموعة من الدراسات فى هذا المجال وذلك على النحو الذى اتضح لنا حين ذكر أسماء كتبه ومقالاته ففى كتابه « اتجاهات فى الفلسفة المعاصرة والذى كتب مقدمته عام ١٩٨٠ ، وتبلغ عدد صفحاته ما يقرب من ثلثمائة صفحة ، نراه يدرس بدايات الفلسفة المعاصرة ، ويحلل شرائح من الفلسفات المثالية (جوزيا رويس) والفلسفات غير المثالية ، الفلسفة البرجماتية (تشارلز بيرس) والفلسفة الوضعية التجريبية المعاصرة (رودلف كارناب) والفلسفة الواقعية الجديدة الفرد نورث هوايتهد) والفلسفة التحليلية (جورج مور) والواقع أننا نجد عند الدكتور عزمى إسلام اهتماماً كبيراً بالفلسفة المعاصرة ، اتجاهاتها وأعلامها ، وذلك منذ السنوات الأولى لدراسته للماجستير . لقد سبق أن أشرنا إلى أن موضوع رسالته للماجستير منذ ما يقرب من ربع قرن من الزمان ، كان عن الفيلسوف الانجليزى فى العصر الحديث ، جون لوك . وحينما أصدرت له دار المعارف كتاباً عن جون لوك فى سلسلة نوابغ الفكر الغربى منذ أكثر من عشرين عاماً ، نجده يعقد الكثير من المقارنات بين تجريبية لوك وتطورها عند فلاسفة معاصرين أمثال الفيلسوف الانجليزى المعروف برتراند رسل . إننا نجده فى السطور الأولى من كتابه عن جون لوك يقول محدداً دوافع اهتمامه بفلسفة هذا الفيلسوف : دفعنى إلى الاهتمام بفلسفة جون لوك عدة عوامل . منها أنه كان أول من وضع مشكلة المعرفة الإنسانية فى تاريخ الفكر الفلسفى موضع البحث المستقل المنظم فى كتابه « مقالة فى العقل البشرى » الذى يعتبر بمثابة أول محاولة جدية فى هذا الصدد . وأنه كان بمثابة مرحلة انتقال ضرورية فى تاريخ الفكر الفلسفى فى القرن السابع عشر ، تترجم لروح العصر ، وهى الروح العلمية فى مختلف الميادين سياسية كانت أو فلسفية وذلك لا ستيعابه للاتجاهات التجريبية عند فرنسيس بيكون ونتائج العلوم الطبيعية عند كل من بويل وجاليليو ونيوتن ، وتقديمها فى فلسفته التجريبية النقدية تعبيراً تمهيدياً تطورياً لفلسفة جديدة اتضحت معالمها عند هيوم ورسل ووليم جيمس . هذا بالإضافة إلى ما امتازت به فلسفته من تحليل للفكر وعملياته تحليلاً دقيقاً ، وإلى ما قدمه لمعاصريه من دراسات هامة وقيمة ، خاصة فى التفرقة بين الصفات الأولية والصفات الثانوية وتحليل فكرة الجوهر وتحليل اللغة . . الخ . (ص ٥ من مقدمة كتابه)

أما فى مجال الفكر الفلسفى العربى الإسلامى ، فإنه لا نعدم وجود بعض الاهتمامات من جانب الدكتور عزمى إسلام بهذه الشريحة من الفكر الإنسانى . وهذا يتضح من خلال بعض مقالاته وبعض كتبه . لقد اهتم بآراء بعض مفكرى الإسلام من أمثال ابن تيمية وكم اختلفنا أثناء نقاشنا معاً حول أهمية هذا الرجل وذلك نظراً لأننى كنت أنظر إليه وما زالت ، من خلال منظور عداوته للمنطق والفلسفة وبعض آرائه التى لا تخلو من ضيق أفق وسطحية وجمود وانغلاق .

وكم أشار الدكتور عزمى اسلام إلى آراء عديد من فلاسفة الميتافيزيقا (ما بعد الطبيعة) كما كتب مقالة مطولة عن ابن رشد ، الفيلسوف العربى والذى يعد عميد الفلسفة العقلية فى بلداننا العربية . وقد حدد فى مقالته التى نشرت بمجلة الثقافة العربية الصادرة عن المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، (عدد ٤ عام ١٩٧٦) جوانب أهمية ابن رشد فى تاريخنا الفلسفى .

هذا هو الزميل والصديق ، فقيد الفلسفة ، الدكتور عزمى اسلام . إنسان هادىء الطبع ساكن النفس . طبع قلبه على حب الخير للناس والتلخص من أحقاد وضغائن النفس البشرية . كان الغضب لا يجد طريقا إلى نفسه الهادئة وروحه السامية النبيلة قدم لمكتبتنا العربية عشرات الدراسات الهامة من حيث موضوعها ومنهجها . وإذا كان المقال لا يتسع لتحليل أعماله الفكرية ، فإننى على يقين أن دارسى الفكر والفلسفة مستقبلاً سيجدون فى تلك الأعمال فائدة ، وفائدة كبرى . ولم لا وهى تعد ثمرة لقراءاته الواسعة وتأملاته الدقيقة .

لقد فقدنا بوفاته إنساناً ، بكل ما تحمله كلمة « الإنسان » من معان ودلالات فقدنا نفساً زكية خيرة : فقدنا رجلاً قدم لنا العديد من الدراسات الرائدة . لقد ظل يكتب ويكتب أكثر من ربع قرن من الزمان . وكان كما يعهد ، جميع تلاميذه وأصدقائه مثلاً أعلى فى علمه وخلقه . ومن سخرية القدر أن تفاجأه الأزمة القلبية قبيل اقلاع الطائرة التى كان سيسافر بها إلى الكويت لكى يحضر عقد قران ابنه ثم يسافر بعدها إلى انجلترا لا ستكمال قراءاته حول فتجنشتين ، الفيلسوف الذى اهتم به اهتماماً كبيراً وقدم عنه رسالته للدكتوراه . لقد عرفت ذلك من خلال رسالة تفضل بإرسالها إلىّ صديقى الحميم الأستاذ الدكتور أحمد محمود صبحى أستاذ الفلسفة الإسلامية بالكويت وقد قلت لنفسى : هذه هى الحياة شقاء فى شقاء وآلام بغير حدود . فما أصدق أبو العلاء المعرى فى تشاؤمه ، وما أعظم شوبنهور فى تعبيره بعمق عن شقاء الحياة وأحزانها ولعنة الوجود .

رحم الله صديقنا العزيز الدكتور عزمى إسلام . ولتنعم روحه برحابة الوجود الذى انتقلت إليه وبعيداً عن هذا العالم الذى يموج بالحقد وطعن الإنسان لأخيه الإنسان . العالم الذى أصبح فيه بعضنا كالحيوانات المفترسة ، بل أضل سبيلاً ◆

د. ماهر شفيق فريد

و. هـ. أودن

حوى « ملحق التايمز الأدبى » الصادر فى ٣ يوليو عديدا من المقالات : عن شكسبير وفن المأساة ، وعن الشاعر و. هـ. أودن ، وعن الشاعرة إليزابث باريت براونتج صاحبة قصيدة « أورورالى » ، وعن كندا منذ عام ١٩٤٥ ، وعن دوستويفسكى واليهود ، وعن مشكلة أفغانستان ، وعن تاريخ الصين ، وعن مسرحية تليفزيونية تعالج حياة الشاعر الرومانتيكى جون كيتس ، وعن نظريات الفيلسوف الوجودى الألمانى مارتن هيدجر ، وعن الروائى الأسبانى سرفنتس مؤلف رواية « دون كيشوت » ، وعن الدين فى أسبانيا خلال القرن السادس عشر ، وعن الموسيقى فى عصر النهضة فى انجلترا ، وعن الموسيقار الألمانى فاجنر ، وعن التعبير الموسيقى عموما ، وعن رأس المال والقوة العاملة فى جنوب أفريقيا فى السبعينيات ، وعن الانسان وبيئته فى منطقة بحيرة تشاد بنيجيريا ، وعن المرأة على خشبة المسرح الانجليزى فى العصر الإدواردى فى مقتبل هذا القرن ، وعن الروائى الانجليزى ج. ب. برستلى ، وعن إخراج المسرح القومى البريطانى لمسرحية برخت المسماة « جاليليو » وعن الطبقات فى التاريخ الانجليزى ما بين ١٦٨٠ و ١٨٥٠ . ومن بين هذه المقالات سوف نتوقف عند المقالة الخاصة بالشاعر أودن .

فتحت عنوان « أمير شعراء الابهام » كتب الناقد والشاعر بيتر بورتر يعرض كتابا عنوانه « و. هـ. أودن : سيرة » من تأليف همفرى كاربنتر ، وقد صدر فى ٤٩٥ صفحة عن دار « آلن وأنوين » للنشر بلندن .

يقول بيتر بورتر : من بين المقتطفات العديدة التى كان أودن مولعا بها ، والتى صدّر بها قصيدته المسماة « رسالة العام الجديد » كلمة للفيلسوف والأديب الفرنسى مونتنى يقول فيها : « نحن ــ لا أعرف كيف ــ مزدوجون فى ذواتنا ، بحيث أن ما نؤمن به ننكره ، ولا نستطيع أن نخلص أنفسنا مما ندينه » ، بمعنى أن الانسان حافل بالمتناقضات ، يريد الشيء ونقيضه فى آن واحد . وقد كانت حياة أودن خير مصداق لهذا الازدواج الوجدانى .

فعلى سبيل المثال لم يكن أودن سعيدا فى حياته ، ولكنه كان يكره الانغماس فى الرثاء للذات ، لا يفتأ يكرر أنه كان سعيد الحظ . وكان ذا جلد هائل على العمل ، وعلى تنظيم ذاته ، رغم إن حياته اليومية وحياته الداخلية حافلتان بعناصر الفوضى والتمزق . وقد قالت حنة آرنت عنه : « كنت ما أزال أجد من الصعب أن أفهم تمام الفهم ما الذى يجعله شقيا إلى هذا الحد ، وعاجزا إلى هذا الحد عن تغيير الظروف التى جعلت الحياة اليومية أمرا لا يطاق فى نظره » . وكثيرا ما انتهى ميله إلى السيطرة على الآخرين بتمردهم عليه ، ولو كانت سيطرته تستهدف مصلحتهم ،.فقد أصبح ، مثلا ، يعتمد نفسيا على تشستر كولمان كاتب الأوبرات الذى عاش معه فى بيت واحد ، واشتركا فى إخراج عدة أعمال ، كما فترت علاقته بالموسيقار البريطانى بنيامين بريتن . وقد عاد إلى أحضان الدين مخلصا ، ولكن موقفه الدينى ظل يتسم بالحذلقة . وفى فترة الثلاثينيات كان أودن يعتبر زعيما ومنقذا لأقرانه من الأدباء الشبان ، ولكنه غدا فى شيخوخته أشبه بجوته الحكيم . وقد ولد انجليزيا ولكنه حصل على الجنسية الأمريكية ، وفى النهاية دفن بركن الشعراء فى كاتدرائية وستمنستر كأى شاعر انجليزى قح . إنه كاتب أقوال مأثورة وجيزة ، ولكنه واحد من شعراء قرننا القلائل الذين برعوا فى

تنعى أسرة مجلة « القاهرة » إلى العالم العربى وفاة الأديب الكبير الأستاذ عبد الرحمن الشرقاوى .
وإلى اللقاء مع آرائه الأدبية والاسلامية فى عدد ١٥ يناير ١٩٨٨ بمشيئة الله تعالى .

كتابة قصائد طويلة . وهو فى عمله يمجد السُّنة ولكنه فى حياته الشخصية من أكثر أدباء عصرنا غرابة أطوار . هذه نماذج من التناقضات التى تحفل بها حياة أودن .

كان أودن كاتبا غير معصوم من الخطأ ، بل كان أحيانا خائنا لأفكاره القديمة ، ولكنه كان أيضا عبقرية خلاقة استنزلت الإلهام من السماء إلى الأرض . وقد عرف قرننا فنانين عظماء لم تؤثر أحداث التاريخ فى جلالهم الأولمبى مثل الموسيقار سترافنسكى والشاعر الأمريكى ولاس ستفنز . ولكن رؤية أودن المزدوجة ، وإن حالت به دون الوصول إلى ما وصل إليه هذان الاثنان ، مكنّته من أن يغدو أمير شعراء عصرنا ، عصر الابهام المعنوى واللفظى

طلب أودن من أصدقائه أن يحرقوا رسائله ، كما طلب ألا تكتب ترجمات لحياته ، ولكن مطالبه هذه ــ كما هو المتوقع ــ لم يلق إليها بالا أحد . إن الذكريات والنوادر والقصص قد ظلت تسيل من المطابع عنه منذ وفاته ، بل وأثناء حياته . وقد ظهرت ترجمتان لحياته فى السنوات التى انقضت منذ موته فى ١٩٧٣ . ويشعر المرء على نحو ما ، بأنه لابد قد توقع حدوث هذا ، ورحب به نصف ترحيب . وكتاب كاربنتر الذى نتحدث عنه هنا يكاد يكون سيرة رسمية معتمدة : فهو يقوم على الوثائق والمستندات ، ويبدى تعاطفا مع أودن ، ولكنه لا يعمى عن عيوبه . ومهما يكن من أمر ، فإن كتاب كاربنتر ليس عملا من أعمال النقد الأدبى ــ لماذا يتعين على السير أن تكون كذلك ؟ ــ وعلى القراء الذين يريدون أن يلموا بفن أودن أن يرجعوا إلى أدغال النقد الأكاديمى المكرس له ، وأن يبدءوا بذلك الكتاب العملى المفيد ، كتاب جون فولر المسمى « مرشد القارىء إلى و . هـ . أودن » .

كان من عادات أودن فى الانشاء أن يلتقط أفكارا أو عبارات من أعماله الباكرة ، أو أعمال غيره ، ويستخدمها فى سياق جديد . وهذا منهج شائع فى الموسيقى . فإن قسما كبيرا من خيوط هكتور برليوز من ثمار شبابه ، وقد عاد إليها فى سنواته اللاحقة . وهاندل كان يستمير بوفرة من أعماله السابقة ، ومن أعمال غيره . وقد لاحظ كرستوفر إشروود ذات مرة أن كثيرا من قصائد أودن الباكرة كانت مصنوعة من أبيات جمعها من قصائد له استغنى عنها . قد يكون فى هذا القول شىء من المبالغة ، ولكنه يتضمن حقيقة مهمة عن عقل أودن . وقد كان أودن مولعا بتكرار كلمة بول فاليرى : « لا تنتهى القصيدة قط ، وإنما تهجر فحسب » ، مما يومىء إلى أن شعره كان ــ بالنسبة له ــ منظرا طبيعيا كاملا ، وكانت كل قصيدة تملأ ركنا من التصميم الفسيفسائى الذى لم يكتمل إلا بموته . كان كل عمل جديد بمثابة ملمح من ملامح هذا المنظر الطبيعى ، وكل تحول فى معتقداته أو مشاعره بمثابة نظرة أخرى إلى مجموع خلقه . إن عباراته وصوره تتبادل الإيماءات عبر السنين ، وتقوم بينها صلات ، وإن لاح ظاهريا أن اختلاف الأسلوب يفصل بينها . ليس صحيحا أن ثمة هوة بين أودن الشاب وأودن الشيخ ، فمناجم الرصاص ، والآلات والعجلات التى نجدها فى عمله الباكر نجدها أيضا فى عمله اللاحق .

والصفحات الأولى من كتاب كاربنتر شائقة بوجه خاص لأنها تورد من أعمال أودن فى صباه ، وهى أعمال محفوظة فى مخطوطات لا سبيل لأغلبنا إلى الاطلاع عليها . ومن هذه الأعمال قصيدة ألفها وهو فى الخامسة عشرة ، وعنوانها « كاليفورنيا » : لا الولاية الأمريكية ، وإنما قرية انجليزية قرب مدينة برمنجهام .

ويختم بورتر مقالته بقوله : لقد ظل أودن رجلا مزدوجا حتى النهاية ، ولكن ليس ثمة إبهام فى المحبة التى يكنها قراؤه له .

عرض : محمود قاسم

حكاية إدريس الذى ذهب يبحث عن صورته فى نقطة الذهب

هى الرواية التى عاد بها الكاتب الفرنسى ميشيل تورنييه إلى الإبداع بعد توقف استمر ستة أعوام . زار خلالها بعض البلاد منها مصر عام ١٩٨٥ . . و «نقطة الذهب» هى الرواية التى تؤكد أن تورنييه الذى كتب كثيرا عن اليهود فى رواياته السابقة . راح هذه المرة يبحث عن الجانب الذى لا يعرفه فى الشخصية العربية .

تورنييه هو أحد الأدباء الذين ينتظر العالم فوزهم عاماً بعد آخر بجائزة نوبل فى الأدب . مما يبين مدى أهميته فى الأدب المعاصر . وقد رد عقب فوز زميله كلود سيمون منذ عامين بجائزة نوبل قائلا : «أحس الآن أنه لكى أحصل على الجائزة . فيجب أن أكون مجهولا . أو هكذا تقريبا . وهذا ليس حالى . فأنا أتمتع بشهرة أفقدتنى عذريتى . من ناحية أخرى . فالأمر ليس حيويا بالنسبة لى إذا حصلت عليها .

ولكن يجب ن نؤمن بمن لم يستطيعوا الحصول عليها مثل جاهام جرين . ورينيه شارو أنا . . .

ولد ميشيل تورنييه فى مدينة باريس فى التاسع عشر من

ديسمبر عام ١٩٢٤ . درس الأدب والقانون . وحصل عام ١٩٦٧ على جائزة الأكاديمية الفرنسية عن روايته الأولى « جمعة وحدود الباسفيك» التي يقدم فيها معالجة حديثة لمغامرات روبنسون كروزو فوق جزيرته المعزولة . فإذا كان البطل عند دانييل ديفو هو كروزو الذي أقام فوق الجزيرة ثمانية وعشرين عاما . فان جمعة هو البطل الحقيقي في رواية تورنييه . هذا الرجل الذي التقطه كروزو وعامله كخادم أكثر منه كتابع واستفاد منه أكثر مما أفاد بعد أن أنقذه من القتل .

وتورنييه هو أحد الاعضاء البارزين في أكاديمية جونكور الأدبية وهو روائي . وناقد كما كتب للأطفال العديد من الحكايات المشهورة . ومن المعروف أنه تأثر كثيرا باندريه جيد وكوليت . من أهم رواياته « ملك اشجار الباسنت » التي تدور حول ابن عامل يعيش وحيداً . يتذكر سنوات الطفولة التي عاشها في إحدى المدارس الداخلية حيث نظم الحياة مغلقة . وحيث الحنين الى الحرية ورغم أنه تبرم بهذا السجن الصغير . الا أنه يجد نفسه في سجن حقيقي متهما باغتصاب أحدى تلميذات المدرسة وعندما تندلع الحرب العالمية الثانية يتم الافراج عنه ويرسل الى جبهة القتال فيقع في سجن ثالث حين يتم أسره ووضعه في أحد معسكرات الاعتقال . وهنا يكشف لناتورنييه ان بطله يهودي ، وأنه أخفى يهوديته حتى لا يعذبه الألمان . وعندما تنتهي الحرب يقرر العودة إلى المدرسة الداخلية التي كان الالمان يحتلونها كي يمارس بعض المهام المتواضعة . لكنها حسب رأية بالغة الأهمية . فالسجن بداخلها أكثر رحمة من كل سجون الدنيا . .

وقد حصلت هذه الرواية على جائزة جونكور عام ١٩٧٠ مما فتح لتورنييه أن ينضم ـ فيما بعد ـ إلى عضوية أكاديمية جونكور . وتتابعت روايات الكاتب التي من اشهرها : « السنيازك » ، « الديك البنفسجي » ، « رياح الآلهة » ، « جاسبار ، ملشوار ، بالتازار » ، و« مفاتيح ومزالج » ثم « جيل وجان » و« المتشرد » وأخيرا « نقطة الذهب » . .

يقول فرانسوا نورسيه عضو أكاديمية جونكور عن رواية « رياح الآلهة » التي نشرت عام ١٩٧٧ : « لم أقرأ كتابا متناغما ـ كهذا الكتاب ـ منذ أمد طويل . نص يمكن أن يكون صعبا وهو يمزج بين الذكريات والسيرة الذاتية . . واذا كان الكاتب قد تناول روبنسون كروزو في روايته الأولى والصراع بين قابيل وهابيل في الثانية . . فانه في هذه الرواية يصور الظروف التي دفعت إحدى الأسر اليهودية للرحيل الى بولندا بعد مجموعة متلاحقة من الضغوط الاجتماعية التي واجهتها في موطنها الاصلي .

والرواية ـ كما ذكر نورسييه لا يمكن أن ندرجها ضمن نوع خاص من الأدب . فهي تخرج بين المقال التحليلي والعمل الابداعي . وهي أحد أصعب أعمال تورنييه على الاطلاق سواء في موضوعها . أو في أسلوبها « فهم فجأة ان لا شيء يهم . وأنه فريسة للعذاب ولكن هذا الشعور بالخلاص ممزوج بالخوف » .

ومن الميثولوجيا الدينية أيضا يقدم تورنييه رواية أخرى عن الملوك الثلاثة « جاسبار ، ملشوار ، بالتازار » جاسبار ملك المغاربة الزنجي . ورغم أنه أسود ـ كما يرى الكاتب ـ الا أنه جذاب يحب البيض ويشتري لنفسه أخا من بين العبيد . واختا تدعى بلتين التي تقابل دعاباته بازدراء . الا أنه يحبها بجنون ويصبح عبدا لجلدها الأبيض ـ وهو ايضا نفس سلوك ادريس المغربي في رواية تورنييه الأخيرة ـ تسخر منه لأن مشاعر كل منها غير متألفة . ولا يمكن أن تتقابل مما يجعله يبدو تائها . ويقرر الرحيل حول العالم كي يقص على الناس المعاناة الي سببتها له هذه المرأة القاسية المشاعر . .

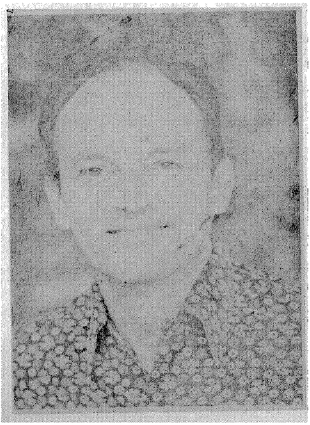
أما بالتازار ـ ملك نيبور ـ فهو يحب الكتاب المقدس . يحلم بصورة تجسد جمال الدنيا ـ وهو ملك فنان . يقوم بجمع التراث الفني من اللوحات . مغرم بالعلوم مشغوف بتاريخ الملوك المصريين القدامى الذين نجحوا في التوصل الى حقيقة الخلود .

أما ملشوار أمير ميرين فهو رجل سياسي لكنه يتزعم امارة فقيرة . لذا فقد كان من السهل أن يقوم عمه الملك بالاستيلاء على الامارة وابعاده عن الحكم . ويصبح ملشوار أميرا سابقا . لا يمكنه استعادة امجاده مرة أخرى فيطلب من كاتم اسراره ان يروى له مئات الحكايات حول الامجاد الزائلة . . واذا كانت الامارة قد زالت . فان الحكايات باقية يمكنها أن تتكرر وتتكرر . .

هؤلاء الرجال الثلاثة المتناقضون حكموا في العالم القديم . أما الرجل الرابع فهو الحكيم هيردوس الذي يعرف هؤلاء الرجال خير معرفة ويردد : « هناك علاقة غير قابلة للفشل : هي علاقتك بنفسك ، فعندما يشرق وجهك تنتابك الرغبة في الاندماج داخلها كي تعرف سر الخلود » . . وهذا الحكيم يحب زوجته الأولى الخائنة « مريم » ومنذ أن خانته وهجرته وهو غارق في أحزان لا نهاية لها ظل يبكي قرابة ثلاثين عاما . يقول أن هذه الدموع التي ذرفها يمكنها أن تروى قطعة من الأرض البور . وتخرج ثماراً يأكلها الآخرون . أما هو فلم يجن شيئا منها .

ويعلن تورنييه أنه تأثر كثيرا بلوحة « ملوك السحرة » للفنان بوتشيللي . أنه قد حاول تجسيد أحداث هذه اللوحة في رواية .

وفي عام ١٩٨٣ نشر الكاتب رواية جديدة بعنوان « جيل وجان » يقوم فيها باحياء إحدى الشخصيات الهامشية في التاريخ . وهي شخصية ارتبطت بجان دارك المناضلة الفرنسية . . إنها جيل صديق جان دارك الذي أحبها بشدة . . وهكذا فان ترنييه يعطي لبعض الأشياء المعهودة لدينا صورتها الغير موجودة في المرأة فبعد جمعة ها هو جيل الذي اصيب بلوثة عقلية بعد إعدام حبيبته في عام ١٤٤٠ فيتحول إلى



ميشيل تورنييه

وحش كاسر . لقد عهد فى حبيبته القديسة أملا . حين أخضعت جسدها لأوامر روحها مثلما أخضعت لصوت ضميرها . لقد تتبع الفتاة الطاهرة سنوات طويلة . وهام بروحها ونقائها ويقال أنه عندما لفظ روحه حزنا على جان دارك كان لسانه لا يتوقف عن النطق باسمها . .

أما « نقطة الذهب » فهى احدى روايات الكاتب القليلة التى تدور أحداثها فى عالمنا المعاصر . و« نقطة الذهب » هو اسم أحد الأحياء الباريسية الشهيرة لكن الكاتب لم يقصد الحى بالطبع ولكن أشياء عديدة تدور فى ذهن ادريس الذى جاء من واحة بعيدة فى وسط الصحراء الكبرى . أنه فى الخامسة عشر من عمره . قضى سنوات طفولته فى الصحراء يتكلم لغة البربر ويثرثر ببعض من اللغة الفرنسية . أنه نموذج قريب من جمعة فى رواية تورنييه الأولى فهو انسان متوحش جاء الى عالم متحضر . وعمه هو كروزو الذى يعلمه اشياء حول تاريخ الحروب فلا أوروبا . . .

والكاتب يغوص بنا فى الصحراء . فيتحدث عن العادات والتقاليد مازجا بين الوقائع والأحلام التى تدعوه أن يكف عن التمنى . فادريس يدفع امامه قطيع الاغنام والماعز . يتوق أن يجالسه صديق يؤنس وحدته . وفى الطريق تقابله سيارة لاندروفر . تجب الرمال وتنثر الغبار حولها . تركبها حسناء فرنسية جاءت للسياحة فى الصحراء . تنزل من سيارتها وتلتقط له صورة تذكارية . وتخبره أنها سوف ترسلها له عندما تعود إلى بلادها . هذا اللقاء يدفع بادريس للرحيل الى فرنسا . ورغم المحاولات المضنية التى يقوم بها افراد اسرته وقبيلته للعدول عن فكرة الرحيل الا أنه يصر . من أجل العثور على صورته الحقيقية . وطوال عامين يتأهب للسفر . . يجد نفسه بعدها فى فرنسا . . مخاطراً بفقد هويته . ويذهب إلى حى « جوت دور » او نقطة الذهب الذى يعيش فيه المهاجرون القادمون من شمال افريقيا ويلتقى بابن عمه الذى يقول له أن « فرنسا الحديثة هى التى تهمنا . وهى التى صنعناها . بعد أن قطعنا الآف الكيلو مترات من الصحراء الى مونبارناس ومارسيليا راكبين المترو » . وعندما يحدثه ادريس عن الفتاة الفرنسية الذى التقطت له صورة يقول له : « يجب أن تؤمن أنهم لا يحبوننا . أنهم يجبوننا على طريقتهم شريطة أن نعود إلى الجزائر » .

وتقول جريدة لوموند ١٠ يناير ١٩٨٦ ــ أن تورنييه قد أعاد لا دريس جسده كى يصبح أقرب إلى المانيكان . وخشية من أن يصبح انسانا فانه يتصرف على طريقة الانسان الآلى « الروبوت » .

ويرى ميشيل تورنييه أنه بعد هذه الحصيلة الكبيرة من أدبه الذى يرشحه لجائزة نوبل فان هناك « نوعان من الكتاب . أحدهما يتخذ سيرته الذاتية موضوعا . ويقف فى طليعة هؤلاء ــ اذا اردنا ذكر نماذج كلاسيكية كبرى : مونتانى وروسو وشاتو بريان وجيد . وفى عصرنا جوليان جرين . ومثل هؤلاء يكتبون يوميات مذكرات وذكريات . ولا يشعرون بارتياح كامل فى الادب الخيالى المحض . وهناك من ناحية أخرى ــ كتاب الرواية « الخالصة » . هؤلاء ليس لديهم ما يقولونه مباشرة عن أنفسهم منهم : بلزاك ، فلوبير ، موباسان ، زولا . وأنا انتمى إلى النوعية الثانية عائلة الأدب المتخيل المحض » .

عن مجلة «ايفنما - (الحدث) ١٥ يناير ١٩٨٧

انجيلو رينالدى والتفسير الاقتصادى للادب

لا شك أنه نتيجة لكثرة الاسماء وازدحامها فوق ملايين الصفحات التى تصدر يوميا من الصحف والمجلات فان الكاتب يجد نفسه وسط خضم متلاطم من المنافسات المتعددة فيما يتعلق بشهرته وتواجده الدائم فى ذاكرة القارىء . فليس التلفاز أو السينما أو اجهزة الفيديو هى المنافس الوحيد للكاتب ــ خاصة الروائى . ولكن هناك أيضا الصحف المنافسة . واذا كانت الفنون المرئية قد ساعدت بعض الكتاب فى صناعة شهرتهم . فإن الصحف الأخرى تعمل ــ بما تشكله من منافسة ــ على التقليل من شهرة كاتب يعمل فى صحيفة واحدة لذا فان اغلب الادباء المعاصرين لا يكتفون بما يقدمونه من ابداع . بل يتجهون إلى العمل فى الصحافة ــ خاصة الادبية منها ــ كى يظلوا دوما فى ذاكرة قرائهم يأتون اليه بصفة دائمة من خلال ما يكتبونه من نقد أدبى أو بتقديمهم لعروض الكتب . . من هؤلاء الصحفيين الكاتب انجيلو رينا لدى الذى يعمل ناقدا فى باب « الكتب » بمجلة الاكسبريس . والذى يطلع على قارئه ــ بين الحين والآخر ــ برواية جديدة .

ويشكل رينالدى نموذجا حيا للعديد من الادباء المعاصرين . خاصة زملائه فى نفس المجلة مثل ماكس جاللو وباتريك تيفنون وبييرجان وهؤلاء الأدباء ـ وغيرهم يتسمون بغزارة الانتاج سواء الابداعى منه أم النقدى . كما أن أغلبهم غير متخصص ــ دراسيا ــ فى الكتابات النقدية . وليست كتاباتهم سوى انطباع لما يرونه فى الكتب الصادرة حديثا .

وتؤثر الرواية التى صدرت أخيرا لا نجيلور ينالدى تحت عنوان « زهور الصنوبر » ان الكتابة الصحفية الدورية لم تعطل الأديب عن الابداع . فها هو كاتب يتصدر أغلب الصفحات الأدبية التى تصدر الأن فى باريس والتى تبرز صوره دائما فى أحسن حال . وكأنه أحد نجوم السينما الذين يهتمون باظهار الجانب المشرق وحده عن حياتهم . ورينالدى هو أحد الكتاب القادمين من جنوب فرنسا . فقد ولد فى جزيرة تورسيكا فى أسرة من أصل ايطالى عام ١٩٤٠ . وسافر إلى العاصمة فى عام ١٩٥٧ باحثا لنفسه عن مكان ظليل . إلى أن استطاع الحصول على وظيفة فى إحدى الصحف التى تصدر فى مدينة نيس فى الفترة بين عامى ١٩٦٣ و ١٩٦٩ . وهو نفس العام الذى نشرت فيه روايته الأولى : « مسكن المحافظ » . . التى فازت بجائزة فيترن فى العام التالى . وكانت دافعا إلى عودته مرة أخرى إلى باريس للبحث عن فرصة للعمل . ومنذ ذلك الحين وهو يعمل فى مجلة الاكسبريس . وقد تتابعت أعماله الروائية حيث اصدر حتى الآن سبع روايات منها « منزل على المحيط » عام ١٩٧١ والتى نالت جائزة فيمينا الأدبية . ثم « تربية النسيان » عام ١٩٧٤ و« سيدات فرنسا » ١٩٧٧ . ثم « آخر اعياد الامبراطورية » ١٩٨٠ . و« حدائق القنصلية » ١٩٨٤ . ثم أخيرا « زهور الصنوبر » فى أغسطس هذا العام .

وأغلب روايات رينالدى تدور أحداثها فى صقلية . أو بالضبط فى مدينة باستيا مسقط رأس الكاتب . وهذه الروايات مزخومة بخضم لا ينتهى من الشخصيات التى تترابط أو تتقاطع معا فى علاقات اجتماعية عديدة وأغلبها بمثابة اعترافات خاصة يدليها راوية عما يشهده . . أو لم يشهده ــ من أحداث هذه الرواية هو رجل فى الخمسين من العمر فى رواية الكاتب الأولى « مسكن المحافظ » . وهذا الرجل مصاب بمرض عضال فراح يعترف لابنه الصغير بما ازدحم به ماضيه من علاقات متعددة بالخادمات . وبمشاعره الفياضة نحو السيارات . وانه استطاع بفضل ذكائه وطموحه وايضا بمساعدة أمه أن يصل إلى هذا الحال . ويخبره أنه ثمرة حب ملعون . لأنه تزوج من امرأة تصغره فى السن وتنتمى إلى طبقة اجتماعية أكثر رقى . دفعته إلى الحضور لباريس للعمل فى سلك المحاماة . ورغم أنه نجح فى مهنته الا أنه كان دائم الفشل فى حياته العائلية . وذات يوم تخبره أن ابنه ليس سوى ثمرة

علاقة ارتبطت بها مع متشردى المدينة .

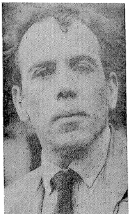
وعن أبناء الطبقة البرجوازية ايضا يقدم رينالدى روايته الثانية : « منزل على المحيط » التى تدور أحداثها قبل الحرب العالمية الثانية . وهى أيضا بمثابة اعترافات يؤمن ان انسان العصر أصبح يعيش مجهولاً وسط اناس يسعون إلى قتله بصور شتى . وإن هؤلاء الناس يضعون فوق وجوههم أقنعة يخفون بها افكارهم ورغباتهم .

وعن عالم البرجوازية ـ هم الكاتب الأوحد ـ ينسخ رينالدى صفحات روايته الثالثة « سيدات فرنسا » المزخومة بالعديد من النماذج البشرية حيث تتحدث الرواية عن مجموعة من النماذج الانسانية من اخته لينا التى تصغره ببضعة أعوام . وخالته آليدا التى تطمح أن تصل إلى أعلى السلم الاجتماعى . وترى أن الكولونيل جان الذى أحيل الى التقاعد هو رمز للكفاح . فهو لم يظل حبيسا فى منزله . وإنما اتجه إلى السفر من أجل القيام بعقد صفقات تجارية عديدة لبيع الزهور الصناعية للأرامل وترى أن هذا المهنة الجديدة قد ساعدت فى بث الحياة فى دماء الكولونيل المتقاعد . حيث تعرف على أناس جدد . . وارتاد بيوتا عديدة .

وعن نفس المدينة ـ باستيا ـ يتحدث رينالدى فى رواية أخرى تحت عنوان « آخر أعياد الامبراطورية » وهو هنا لا يسمى كورسيكا باسمها بل يكتفى بالاشارة إلى أنها « جزيرة » ويرى أن باستيا هى « المدينة » التى شهدت سماءها مئات الحكايات منها جزء من التاريخ المبكر لنابليون بونابرت هذا الرجل الذى لا يزال يجذب أنظار أبناء الجزيرة . خاصة سيمون الذى يتمنى أن يعيش على طريقة الامبراطور لكنه لا يمكن أن يفعل مثله . فهو يكتفى بالتسكع على المقاهى . يبدو دائم الحزن رغم محاولات امه العديدة بالتسرية عنه يعرف أنه سيموت قريبا . وأنه لن يتسكع مرة أخرى على المقاهى . فيتخيل أن الموتى سوف يبعثون من جديد . خاصة أخته الصغيرة التى ماتت منذ سنوات يتمنى أن يرحل إلى جزيرة سانت هيلانة كى يموت فى نفس المكان الذى مات فيه نابليون . ينظر إلى الهاتف الصامت دوما . ينتظر أن يقرع وأن تجيئه مكالمة من شخص ما يبلغه أن جنازته ستشيع بصفة رسمية وان الاعلام ستنكس عند دفنه . وان المشاه سيطلقون المدافع . ولكن لا فائدة . فالهاتف لا يقرع أبدا . .

ويؤكد النقاد أن روايته « حدائق القنصلية » المنشورة عام ١٩٨٤ هى تأكيد جديد أن رينالدى ممثل جيد للشعب الكورسيكى . وذلك بميله الدام إلى الحزن الدفين الذى لا يظهر بسهولة . وارتباطه القوى بالأرض . فهو من جديد يتحدث عن علاقة الانسان بالحياة والموت من خلال شخصيات متعددة بمنظور راوية . هناك مثلا السيدة اتالون التى تعمل بوابة والتى تتوالى تربية ابنها القعيد فيلمر . هناك أيضا سائق التاكسى ماتيو المعجب دوما بالممثل المسرحى المعروف لوى جوفيه . وهناك كذلك كونصولو . الفتاة الحسناء التى اختفت فى ظروف غامضة . هذه الشخصيات وغيرها تتجمع فى دائرة ضيقة المحيط غالبا أما الراوية فى هذه الرواية فهو يعانى العديد من العقد النفسية التى ترسبت فيه منذ طفولته . مما دفعه إلى ممارسة اللواط مع الصبية الصغار الذين كانوا فى مثل سنه .

يتكرر هذا العالم فى أحدث روايات رينالدى . « زهور الصنوبر » التى تدور فى مدينة باستيا ايضا . أو كما يراها الكاتب « أجمل بيوت الدنيا » . خاصة فى مقابرها . . واذا كانت روايات الكاتب الست السابقة تدور من منظور راوية يتكلم عما يدور ـ أو لا يدور ـ حوله فان الامر يتغير هنا . فهناك رجل تجاوز الأربعين بنيف من الاعوام . يحس أنه فى أروع سنوات عمره . وإن عليه الهجرة من باستيا إلى العاصمة باريس . وهنا امرأة تقوم بمزج الأزمنة فيما بينها . تقفز ـ كما


انجيلو رينالدى

تشاء ـ من واحد لآخر . وتنتمى هذه المرأة الى الطبقة البرجوازية كما أن هناك رجلا يحب القطط المريضة . ويقوم بدفنها فى مقابر الحيوانات « اجمل بيوت الدنيا » . أما « وردة » فهى امرأة تملأها الحيوية والطيبة والنقاء جاءت من الريف كى تعمل حارسة لمقبرة أحد أثرياء الجزيرة . وجعلت منها الظروف محظية لرجل ثرى آخر تولت رعايته منذ أن كان فى العاشرة من العمر . ورث فيلا مزروعة بالنخيل . وتتسم بنوافذ واسعة . هذا الرجل أطلقت عليه اسم « زهور الصنوبر » وهو يؤدى دور الراوية فى روايات الكاتب الأخرى . لقد تولت وردة تربية وتعليمه محاولة أبعاد كل اثار الفاشية التى كان يتمتع بها أبوه الذى تحرس مقبرته . تشعر وردة بالضياع بين واجبها نحو المقبرة ثم نحو الطفل الذى ترعاه فعندما يبلغ الخامسة عشر تصبح عشيقته بصفة رسمية . وتطلب منه عدم انجاب اى طفل غير شرعى . .

ويرحل الشاب يوما إلى باريس بعد أن باع الفيلا وفى العاصمة يتعرف على العديد من الفنانين الذين يرتاد معهم علب الليل . فيعيش حياة بوهيمية الى أن يغدو كامل الرجولة . انسان غير منتم . يتمتع بحرية التفكير ويتصرف على سجيته . . وتطول به الاقامة فى باريس . . وبعد عشرين عاما . وبينما هو يتجاوز الاربعين يصله خطاب يخبره أن وردة سوف تأتى الى العاصمة لاجراء بعض الفحوص الطبية ولتعزية احد اقاربها . وتأتى لقضاء اسبوع . ويكون اللقاء أقل حرارة مما هو متوقع فقد أصبحت عشيقته القديمة أكثر اقترابا من الشيخوخة . وبدلا من الأحضان الدافئة . تحدثه عن أبيه الذى مات منتحرا . وعن الفيللا التى اشترتها وأقامت بها بعد أن باعها . وعن المقبرة التى لا تزال تتولى حراستها حتى الآن .

يقول بيير جان ريمى ـ أحد الروائيين الذين يعملون فى النقد الأدبى بالصحف ـ مجاملا عن زميله رينالدى أن هذه الرواية تبث روائح الشعر الوردى للبروستية الجديدة ـ نسبة إلى مارسيل بروست ـ فيصبح أكثر أصالة . وعلامة على زمنه وواقعه . وتيار عصره . ويتساءل هل حدث ذلك لان ميلاده ، جاء فى كورسيكا . أم لان هناك شيئا مميزا فى طفولة الكاتب . . . ؟

الطريف أن رينالدى كان قد سبق أن رد على هذا التساؤل فى الحديث الذى اجرته معه صحيفة « لونوفيل ليتريز » فى عددها الصادر فى أول أبريل عام ١٩٧١ قائلا : « لقد وقعت على بروست وأنا فى الخامسة عشر أثناء وعكة صحية لحقت بى . وجدته فى مكتبة تركتها امرأة غامضة فى المنزل الذى كنا نسكنه فى باستيا ولأن للأطفال المرضى الكثير من الصبر . فقد قرأته كله . وعندما عاودت قراءته فيما بعد أحسست أننى أمام كاتب ماركسى . وأنه لم يهتم أحد من النقاد بتناول العلاقات الاجتماعية الرقيقة التى فى هذه الرواية .

« وفيما بعد ، ابتعدت عن بروست واقتربت من بلزاك الذى ادهشنى فيه تناوله للعلاقات الاقتصادية التى يعيشها ابطال رواياته . أحب أن أعرف كم يكسب أبطاله أما بروست فقد كان يخفى الكثير مما يتعلق بمسائل النقود . ومع ذلك فقد ظل أحد كتابى المفضلين مع ريتس وسان سيمون » ◆

عن : الملحق الأدبى لجريدة لوموند ٣ سبتمبر ١٩٨٧

من المجلات العربية

القضية الفلسطينية في السينما العربية

أمينة الشريف

في باب السينما من مجلة « القدس » يدور مقال الكاتبة حول ما قدمته السينما العربية لخدمة القضية الفلسطينية ، وهل هناك الفيلم العربي المعبر عن القضية الفلسطينية باعتبارها أخطر القضايا العربية على الاطلاق والتى تعرقل كثيراً من قضايا الوطن العربي عن اختراق حاجز الحل . . ؟ . .

في إطار هذا التساؤل تحاول صاحبة المقال أن تقدم تحليلاً لدور السينما ، من خلال عرضها لبعض الحقائق التى لا يمكن رفضها . . ، باعتبار السينما حلقة إجتماعية من حلقات التطور الاجتماعي ؛ وهي بالتالي ترتبط بالمجتمع وبما يحدث به ارتباطاً وثيقاً ، . . ولا تنفصل مسيرتها عن مسيرة غيرها من الفنون ، أو عن غيرها من النواحي السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، فإن تقدمت تلك النواحي تقدمت وإن لم يجانبها التوفيق انعكس ذلك على فن السينما . .

ومما لاشك فيه أن للسينما العربية مكانتها في العالم العربي وأهميتها . . والتي لا يجوز انكار محاولاتها الجادة لخدمة كثير من القضايا التى تعايش الوطن العربي غير أنها تقاعست عن تأدية الدور الفعّال نحو القضية الفلسطينية .

وحتى لا تعتبر الكاتبة أن الفن السينمائي حلقة منفصلة عن غيره من حلقات المسيرة الاجتماعية بالوطن العربي وتجنباً لا تهام السينما العربية بالتقصير . . فإنها ارجعت هذا الدور السلبي للسينما العربية لما اجتاح الوطن العربي ـ ككل ـ من تغيرات تقول : [يجب أن نذكر بكل تأكيد أن السينما العربية تفسخت ، كما تفسخ الوطن العربي وتشرذم] . . لماذا . . ؟ لأن بعض المنمقات التى كانت تهذب وجه الواقع العربي في الفترة الماضية شوهته الخلافات العقائدية والسياسية إلى حد القبح وانعكس هذا على السينما ، هذا من جانب . . ، وعلى الجانب الآخر . . أن الفن السينمائي أصبح أخطر الفنون المرئية تأثيراً على المشاهدين مما دعا لتصارع القوى العالمية الخفية والمعلنة لمحاولة إثبات حق أو بث ادعاء لتأكيد موقف . . مثلما فعل اليهود والصهاينة حيث تنبهوا مبكراً لأهمية هذا الفن فأستطاعوا تسخيره لخدمة ادعاءاتهم ابتداء من محرقة اليهود في المانيا وانتهاء إلى فكرة أصولهم الفرعونية . . بينما الوعي العربي في غيبة عن ذلك تماماً . .

ثم تعود المؤلفة لطرح سؤالها من جديد : ماذا قدمت إذن السينما العربية ؟ . . وقد وجهت هذا السؤال إلى بعض المهتمين بالفن السينمائي من العرب بعض المهتمين بقضايا الوطن السياسية كذلك ، بعد أن قطعت السينما باعاً كبيراً في سلسلة الصراع العربي الاسرائيلي ابتداء من التقسيم ١٩٤٧ وقيام دولة اسرائيل ١٩٤٨ ومروراً بالحروب الثلاث ١٩٥٦ ـ ١٩٦٧ ـ ١٩٧٣ وحتى وقتنا هذا .

● فهاهو الدكتور سعد الدين إبراهيم أستاذ علم الاجتماع السياسي بالجامعة الأمريكية يقول من منطق قومي وطني : لعل مرجع ذلك ما تعرضت له عروبة مصر بالتحديد من التشكيك ومحاولة فصل المصريين عن القضية العربية وانعكس ذلك على السينما

● أما المخرج توفيق صالح الذى أخرج في سوريا فيلم (المخدوعون) وكان عن القضية الفلسطينية فيرى أن الأنظمة العربية بشكل عام اتخذت من مشكلة فلسطين شماعة تعلق عليها المشاكل الداخلية وهذا ينطبق على مصر ، التى دخلت ـ على حسب تصوره ـ الحرب سنة ١٩٤٨ لا لتحرير فلسطين بل لتأجيل مشاكل داخلية ، وإن الحرب بين مصر واسرائيل لم تكن من أجل القضية ولكن من أجل حرب حدودية وهذا الرأى ـ بلاشك ـ رؤية شخصية تجافي الواقع . ويضيف . . . هناك أفلام قدمت عن القضية في دول عربية معينة وكثير فيها سيىء للغاية وفي أحسن الأحوال كانت تحكي عن العمليات الفدائية . .

والمشكلة في رأيه والاعظم أن القضية ليست معروفة إعلاميا بالنسبة لشعوب كثيرة . .

ـ وفي سؤال يقول : إذا كانت القضية الفلسطينية هي قصة كل العرب هل يمكن محاسبة المتقاعسين عن الوقوف بجانب القضية الفلسطينية بمن فيهم الفلسطينيون أنفسهم . . ، يجيب على ذلك عزت العلايلي الذى اشترك في أكثر من فيلم عن القضية الفلسطينية منها فيلم (عملية فدائية) ، بقوله إن هذا الأمر يتعلق بالمنظمة الفلسطينية حيث أن الفيلم أخطر من الدبابة والطيارة في قتنا الحالي ، وليس كما يقال بأن السينما الفلسطينية سينما بلا وطن . . إنما المبادرة يجب أن تكون من جانب الفلسطينيين أنفسهم أصحاب الحق الحقيقي إذ يجب أن تدافع المنظمة عن نفسها فنياً لا سياسيا وحربيا فقط . . ولن يتم ذلك إلا إذا تجمعت فلسطين فكراً وعملاً . . ومصر بالتأكيد ـ كعهدها ـ ستقف بجوارهم .

وكان رد غالب شعث المخرج الفلسطيني الذى يعيش في مصر من منتصف السبعينات ينفي بعض التهم التى قيلت عن السينما الفلسطينية فهو يعتبر عام ١٩٧٤ تفرغاً للعمل للقضية وخلق ما يسمى بسينما فلسطين وكان هناك ارشيف للسينما الفلسطينية لكنه تشتت بسبب حرب لبنان . .

وبالرغم من كل هذه الاجابات فيظل السؤال قائما فإن السينما برأى الكاتبة تمر بالوضع الشائك نفسه للقصة الفلسطينية وهذا بالتالي ينعكس على السينما والقضية . . فالقصة قضية مكان واستقرار ولا نعدام المكان والاستقرار لا يمكن الانطلاق بسينما فلسطينية حقيقية . .

مجلة « القدس »
العدد الثالث / أبريل ١٩٨٧

هزيمة الفكر

أنيت بارون

مع تطور وسائل الاعلام العامة وهيمنتها ، دخلت « الثقافة » بمفهومها السائد حتى بداية القرن العشرين ، مرحلة جديدة من التحدى والمواجهة ، يقول « الآن فينكلكروت » فى كتابه « هزيمة الفكر » الذى يثير فى فرنسا حواراً حاداً بين المثقفين ووسائل الاعلام ، أن عبارة الثقافة يجرى تفريغها من مفهومها ، فقد أصبحت كل أنواع التسلية الاستهلاكية ثقافة ، وأصبحت ضرورات الوجود اليومى لا تقل أصالة عن أعظم الأعمال الفنية التى تستحق الدخول تحت تعبير الثقافة ؛ أصبح « لتريكو » ثقافة ، وطريقة مضغ اللبان ثقافة ، وشرب قهوة الصباح ثقافة ، ومن الغريب أن تنسحب كلمة الثقافة على نشاطات لا تمت بصلة للحياة الروحية أو المعنوية للانسان .

لقد عرفت الابحاث الاثنولوجية التى تجمع دون تمييز بين مختلف النشاطات الانسانية . الثقافة باعتبارها تعنى مختلف الأشكال المادية لوجود الانسان وهكذا ارتفعت إلى مجال الثقافة كل أنواع السلوك الانسانى ، وبدأ الخلط وتبادل المواقع بين معنى الثقافة باعتباره حياة الفكر وبين معناها الجديد ، مما أدى إلى تشتت الاحترام الذى نكنه عادة لكل ما يختص بالثقافة كما عرفت دائما .

أن أوربا تعيش اليوم عصر النسبية فى كل شىء ولم يعد هناك تراتب للقيم الكونية الشاملة ، مما أثار رد فعل حاد لدعوة الداعين إلى الحفاظ على قيم الماضى الانسانية ، الذين يتمتعون بجمود ، يعادل فى سلبيته التسطيح الذى يعتمده أدعياء الثقافة فى كل شىء .

سيادة الحرية وجذور النشاط الفكرى

أن أوربا مازالت تدين حتى اليوم بالكثير لعصر التنوير فالى القرن الثامن عشر الذى تميز بالتخلص من قيود الكنيسة ، ترجع أيضاً الرومانسية السياسية ، التى أرادت ان تعيد النظر فى القيم الكونية الشاملة ، والواقع أن هذا الفكر التنويرى الذى نادى بوجود نموذج واحد لا يتغير للفكر ، هو نفسه ابن العصر الذى مجد برومانسية مسرفة الشعوب البدائية وحياة الطبيعة . وفى مواجهة المفهوم الكونى للإنسان الذى صاحب جيوش الثورة الفرنسية ، ووجد ترجمته السياسية فى مفهوم عقد الأمة ظهر الرومانسيون الألمان الذين ابتكروا مفهوم « العبقرية القومية » ، الذى تصدى للعقلانية الفرنسية باعتبارها ـ تحت دعوى تحرير الإنسان من الاستبداد والجهل ـ تهدف إلى إخضاع الشعوب ، ومختلف أساليب حياتهم لنمط العقلانية الفرنسية . وهكذا أدى مفهوم « عبقرية الأمة » إلى تحويل مصطلح الثقافة إلى مصطلح « ثقافى » وبالتالى لم تعد هناك قيم مطلقة للجمال أو الحقيقة .

ويقول « فينكلكروت » أن الحركة الانسانية [الهيومانية] التى عرفها عصر التنوير ، أصبحت فيما بعد تواجه بمفهوم « العبقرية القومية » التى تقول بتعدد الثقافات وترفعها إلى مرتبة القيم ، وفى مواجهة استعداد الفكر ومقدرته على تجاوز المجتمع والتاريخ ، ظهرت مقولة الجذور التى لا تتغير .

جوتة بين الخصوصية وشمولية الانسان

يوضح « فينكلكروت » مقدرة العقل على القيام بإجراء جذرى كالقطيعة فيحدثنا عن تجربة جوته ، فقد مجد الشاعر الالمانى بغنائية فياضة موضوعات الروح الشعبى أو عبقرية الأمة ، ولكنه عاد فى كتابه « حوار مع ايكرمان » إلى فكرة كونية وشمولية الروح الإنسانى والكونية والشمولية فى العمل الفنى ، لذا فقد قال فى أخريات حياته « من الممكن الوصول إلى تعميم التفاهم والتسامح ، إذا تركنا فى سلام كل ما يشكل خصوصيات مختلف الافراد والشعوب مع الاقتناع دائماً بأن السمة المميزة لكل ما يستحق التقييم والاحترام هو ما ينتمى إلى كل الإنسانية » .

الهوية الثقافية والفكر العنصرى

أن مفهوم الهوية الثقافية يحمل جانباً من مسئولية أزمة الثقافة الغربية اليوم ، وهى أزمة وثيقة الصلة بإنتهاء عصر المستعمرات وبتحول أوربا الغربية إلى قوة غير عظمى ، كما اثبتت النازية أن التقدم الثقافى لا يصاحبه بالضرورة تقدم أخلاقى .

وبعد أنتهاء الحرب العالمية الثانية ، نادت اليونسكو بتعادل الثقافات دون تراتب أو ترتيب « الشخصيات الثقافية » وبذلك نزعت عن الثقافة الغربية عرشها وشككت فى قيمها ، وطلبت المنظمة من كلوديفى شتراوس أن يقدم بحثاً فى هذا الشأن فكتب « الجنس والتاريخ » ووضع بذلك أسس الأنتروبولوجيا البنيوية ، وأوضح أن كل المخلوقات الانسانية تنتمى إلى منطق لا واع واحد ، وإن أشكال الفكر هى نفسها دائماً سواء بالنسبة للقدامى أو المحدثين ، أو البدائيين والمتحضرين .

ولا شك أنه من العبث رفض كل ما جاءت به علوم الاجناس من معلومات ثمينة عن تنوع أشكال الحياة ، وبالتالى تنوع هوية الإنسان الثقافية ، وقد خدم مفهوم الاختلاف والفوارق بين الناس حركات التحرر من حيث أن الإنسان « المستعمر » لم يعد فى حاجة إلى تقليد « الرجل الأبيض » ولكن نفس هذا المفهوم قد نزع عن الانسان قوته كفرد فى مواجهة الجماعة . وقد حل مفهوم « ضرورة الاجماع » بالبلدان المتحررة إثر جلاء المستعمر ، وما أن صاح المواطن المتحرر بالامس : « انتصرنا . . انتصرنا » حتى فقد حقه فى التعبير بشكل يختلف عن تعبير « نحن » كانت نحن هى الاصالة ، ثم اصبحت اسم الهيمنة الجبرية من الداخل .

ولقد تواكب استغلال مفهوم الهوية الثقافية بهدف التحرر فى بلدان العالم الثالث مع ازدهار وانتشار مفهوم النسبية الثقافية فى الغرب ، وهو مفهوم يعنى عدم التمييز بين مختلف الحريات الفردية من حيث أن « الآخر » يصبح أشبه « بقطعة غيار » يمكن

شادى عبد السلام



استبدالها بأخرى داخل المجموعة الخاصة للموجودات . « هكذا تجىء التضحية بالآخرين على مذبح الآخر » وعلى المستوى السياسى فإن ذلك يؤدى إلى مساندة تجارب وممارسات فى العالم الثالث تتنافى مع أبسط القواعد الديمقراطية .

ازدواجية لغة اليونسكو

فى ١٩٧١ دعت منظمة اليونسكو « كلود ليفى شتروس » إلى افتتاح السنة الدولية للكفاح ضد العنصرية ، ولكنه خيب الآمال ، فقد عالج مفهوم « الجنس » بالعودة مرة أخرى إلى مشكلة العلاقة بين الجنس والثقافة فقد استعان بالنتائج الحديثة التى توصل اليها علماء وراثة السكان وقال ان اشكال الثقافة التى يتبناها البشر هنا أو هناك ، وطرق حياتهم فى الماضى أو الحاضر هى التى تحدد ايقاع تطورهم البيولوجى وتوجهه .

وهكذا أصبح الجنس وظيفة ضمن الوظائف الأخرى فى اطار الحياة الثقافية .

وهكذا قيل أن « شتروس » اعاد للعنصرية شرعية جزئية ، وهوجم بشدة ، وقادت هذه المفاهيم إلى نشوء « عنصرية جديدة » فى الغرب وفى العالم الثالث أكثر خطراً وخبثاً من حيث أنها تتزين برداء « التسامح » أمام اختلاف الخصوصيات ، على حين أن جوهرها هو « النسبية » وقد تحول مفهومها إلى قيمة فى ذاتها .

وإذا كان كتاب « فينكلكروت » يثير ضجة اليوم فذلك لأنه يمس هذا الاستياء الملموس فى الثقافة والتعليم والخلق الفنى ، ويوضح تلك الاستمرارية التى تربط بين ندم الغرب على ما اقترف إزاء المستعمرات ، وبين مفهوم النسبية الذى يخفى نفسه وراء مواقف كثيرة إزاء العالم الثالث ، وبين فكرة العبقرية المحلية » أو « العبقرية الشعبية » وهو يوضح أن هذه « الخلطة المتفجرة » لا تؤدى إلا إلى الفراغ والغثاثة .

وعبر كل صفحاته يتساءل « فينكلكروت . ضمنيا : هل يمكن ايجاد حوار إذا نزع عن التنوع انسانيته ؟ ويلاحظ المؤلف أن دعاة النسبية يقولون بضرورة اكتشاف الفوارق واستخدامها كمعيار فى مقاربة النصوص والافلام والاعمال الموسيقية والتشكيلية . وعندئذ تكتفى وسائل الاعلام بتقرير هذه النوعيات مما يثير لدى المستهلك الاعلامى شعوراً باستحالة الحوار وانغلاق الثقافات على نفسها .

ويجىء السؤال الثانى : إذا كان الامر كذلك فكيف يمكن أن نتثقف وكيف ننزع عن عيوننا حجبنا الثقافية ؟ كيف يمكن لمتفرج غربى،التأثر بجمال فيلم مصرى كفيلم « الفلاح الفصيح » لشادى عبد السلام ، وهو مشحون بالجماليات والتاريخ الفرعونية والشرقية ، وبالتالى اليس ممكنا أن نتجاوز الفوارق والنوعيات ، ليس بتجاهلها ، وإنما بفهمها واستيعابها .

أما إذا جعلنا من الفوارق النوعية قيمة مطلقة ، فإننا نعجز عندئذ عن الارتقاء فوق حواجز الزمان والمكان .

هذا هو مأزق دعاة التعدد دون تمييز ، فنفس دعاة انقاذ « الوحدة العرقية » باسم النسبية ، هم أنفسهم الذين نحتوا مفهوم « مابعد الحداثة » الذى شاع كثيراً فى الميادين الفنية .

والواقع أن هذا الخلط بين المفاهيم يخدم المخططين للاستهلاك فى العالم الغربى ، ونصبح أمام بدع استهلاكية ، لا أمام ثقافات متعددة .

دور وسائل الاعلام الخطير :

أن الخطر مزدوج : فنحن غارقون فى البلاهة الحديثة حيث لا يقظة نقدية ولا تمييز ، وهذا أمر بالغ الصعوبة أمام سيل الصور المنهمرة علينا من شاشات التلفزيون .

كما يؤدى الخلط بين الثقافة والتسلية ليس إلى الجهل والتجهيل فقط ، بل إلى إفقاد الاعمال الانسانية الكبرى معانيها الاصلية ، ما الذى يبقى من أعمال الكلاسيكيين الكبار ، عندما يتحولوا إلى موسيقى حديثة تصويرية فى فيلم تليفزيونى قصير ؟

لذلك فإن المثقف الذى يطأطىء الرأس أمام قوة « الشو - بيزنس » ويخشى تهمة الادعاء أو العزلة فى برج عاجى فإنه يساهم بشكل أو بآخر فى سيطرة وسائل الاعلام على العقول،أن منطق الاستهلاك يدمر الثقافة ويفرغها من فكرة التعلم والانفتاح والارتقاء بالنفس ◆

المنار العدد « ٣٤ » أكتوبر ١٩٨٧

حول وحدة القصيدة

د. كمال نشأت

من المعروف أن نقادنا القدامى وقفوا عند وحدة البيت المفرد لا وحدة القصيدة المتكاملة ، ولعل وراء موقفهم هذا حبهم للايجاز فى التعبير . وقد مكن لهذا الموقف إهتمام علماء اللغة والرواة ببيت الشاهد فضلا عن أن الذاكرة أقدر على تذكر البيت الكامل المعنى المستقل بنفسه عن تذكر البيت المرتبط بغيره ، إذ أن الاستطراد يجمع أفكاراً كثيرة يصعب تذكرها قياساً إلى البيت المفرد المستقل المكتفى بذاته ، إضافة إلى أنهم كانوا يحبون الحكمة السائرة كالمثل . من هنا كان تفضيل البيت الحكمى المستقل بفكرته . ومعروف أن الشاعر العربى القديم كان ينتقل من غرض إلى آخر فى القصيدة الواحدة دون تمهيد خاصة فى العصرين الجاهلى والإسلامى ، ولكن شعراء العصر العباسى فطنوا إلى ذلك وكأنهم أحسوا ان هذا عيباً يجب أن يتلافى فكان (حسن التخلص) وهو المحاولة الذكية التى حاولت أن تمد جسراً بين الأغراض المختلفة التى كانت تشكل بناء القصيدة العربية القديمة .

يذكر أحمد فارس الشدياق أنه حينما ترجمت قصيدته فى مدح (باى تونس) إلى اللغة الفرنسية وكان الشطر الأول من مطلعها (زارت سعاد وجنح الليل مسدول) أن أحد الأصدقاء الفرنسيين الذين قرأوا ترجمتها سأله (هل اسم الباشا سعاد ؟) (فكنت أقول : لا . . بل هو اسم إمرأة . . فيقول السائل ومادخل المرأة بينك وبين الباشا ؟ وهو فى الحقيقة أسلوب غريب للعرب . . قال : العلامة الدسوقى : أعلم أنه قد جرت عادة الشعراء أنهم إذا أرادوا مدح إنسان إن يذكروا قبله الغزل لأجل تهييج القريحة فى الوصف وترويح النفس ورياضتها . .) .

لقد استمرالاهتمام بالبيت المفرد وبالتنقل من غرض إلى آخر حتى أوائل نهضتنا الحديثة . حين أتيح لنا أن نعرف أن القصيدة الجيدة تجمعها وحدة عضوية تربط بين أجزائها : والمقصود بـ (العضوية) هو تلاحم أجزاء القصيدة أو كما قال الدكتور مصطفى بدوى إنها هى التى تربط عناصر القصيدة كما يرتبط الجذر والساق والأغصان والاوراق ويؤدى كل عنصر فيها وظيفة غير منفصلة عن الوظيفة التى يقوم بها عنصر آخر وتسير هذه الوظائف مجتمعة فى إتجاه واحد وتؤدى إلى غاية واحدة . على أن كلمة (وحدة) تحمل أنواعا من التوحد خلال العمل الفنى ، فهى تعنى – إذا حاولنا التحديد – مايلى

١- وحدة الموضوع
٢- الوحدة المنطقية
٣-الوحدة النفسية

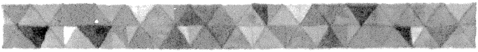
ووحدة الموضوع هى أولى الوحدات البديهية التى يجب أن تتوافر فى العمل الأدبى الشعرى ، فلابد أن تحدد التجربة الشعورية التى دفعت الشاعر إلى كتابة قصيدته (موضوعا) هو نفسه صلب هذه التجربة . فخليل مطران يقف أمام الغروب فى (مكس) الاسكندرية عام ١٩٠٢ ويكتب قصيدته المشهورة (المساء) ويكون صلب تجربته (الغروب) وما يدور حول الغروب لا يخرج منه إلى موضوع أو موضوعات أخرى تشتت وحدة موضوعه الذى اختاره أما الوحدة المنطقية فهى الرباط الذى يجمع أجزاء القصيدة من الناحية الفكرية . فالشعر ليس هلوسات لا ضابط لها أما الوحدة النفسية فهى الوحدة التى تنشر جواً نفسياً واحدا خلال القصيدة وهى بنت الصدق الشعورى ، فمن الطبيعى أن يرين على النص الشعرى مناخ نفسى واحد إذا كان نابعاً من صدق فى الأحساس .

على أننا ونحن نقول (وحدة عضوية) لا نقصد إلا كل هذه الوحدات التى يترابط فيها العمل الفنى فتتحقق فيه وحدة الموضوع والوحدة المنطقية والوحدة النفسية ،أما كلمة (العضوية) فتؤدى إلى الفكرة الشائعة التى تقول إن دليل وحدة القصيدة هو ارتباط كل أبياتها بحيث لا نستطيع أن نقدم بيتا أو نقدم بيتا أو نحذف آخر إلا وانهدمت وحدة القصيدة فتبدو مهلهلة مفككة وعلى هذا الأساس كانت دعوة خليل مطران المبكرة إلى كتابة القصيدة العربية الحديثة ذات الوحدة وعلى هذا الأساس أيضا كان هجوم عباس محمود العقاد على أحمد شوقى فى كتابه المشترك (الديوان) ، فقد عاب عليه خلو شعره من هذه الوحدة ، وقد تصّيد له قصيدة معينة هى قصيدته فى رثاء مصطفى كامل وغيّر فى ترتيب أبياتها دون أن يظهر – كما آراد هو ذلك – أنها قد خسرت شيئا كان فى ترتيب أبياتها الأول ، ويحكى الدكتور محمد مندور أن احد طلبته (هو الدكتور إبراهيم حمادة فيما بعد) أراه قصيدة رثاء للعقاد فعل بها ما فعله العقاد فى قصيدة شوقى . بل إنه فى محاوله أخرى رتب القصيدة ترتيباً جديداً آخر هو أنه كونها من سطرات مختلفة مأخوذة طبعا من نفس القصيدة ، وكانت النتيجة أن القارىء لا يحس فارقا بين وضعها الأول الذى حدده العقاد وبين وضعها الجديد الذى شكله إبراهيم حمادة ، وإننى أتذكر هنا أننى تابعت هذه الفكرة الشائعة التى تقول إن القصيدة الجيدة يجب أن تتميز بوحدة عضوية حتى القصيدة الغنائية ، ففى كتابى (فى النقد الأدبى) ذكرت قصيدة (النهر المتجمد) لميخائيل نعيمة على أنها من الشعر الذى تحققت فيه هذه الوحدة ، ولكننى حينما كنت أرجع مصادفة إلى القصيدة فى كتابى السابق الذكر تيقنت أنه من الممكن أن تتقدم فيها أبيات وتتأخر أبيات وأن الوحدة بالمعنى المعروف لا تتحقق فيها . وقد تابع الناقدان محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس مفهوم الوحدة العضوية فى كتابهما (فى الثقافة المصرية) وقد عابا على العقاد قصور فهمه لهذه الوحدة ، وقد تابعماشل هذه الدعوة دون تفريق بين أنواع الشعر وعلى هذا الدرب سار كل النقاد والأدباءولكن الدكتور محمد مندور قد نبه إلى حقيقة هذه الوحدة فى كتابه (النقد والنقاد المعاصرون) الذى قال فيه أن الوحدة العضوية لا يمكن أن توجد فى الشعر الغنائى الوجدانى . يقول فى تعليقه على قصيدة العقاد التى غير ترتيب أبياتها تلميذه إبراهيم حمادة (فهذه الأبيات من قصيدة رثاء أيضا كقصيدة شوقى ، وقد أعاد الطالب ترتيب هذا العدد من الأبيات التى تقرأها فتستقيم القراءة دون تعثر أو إحساس بتخلخل وتقديم وتأخير لأن القصيدة كلها مبنية على خواطر وأحاسيس متناثرة يمكن ترتيبها على أوضاع متباينة – ص ١١٧) . وهو يرجع ليقول (ونحن لا نريد أن نتعسف فنرمى قصيدة العقاد هذه بالتفكك وإنعدام الوحدة العضوية على نحو ما فعل فى نقده لشعر شوقى ، ولكننا نقول إن المطالبة بالوحدة العضوية لا تكون إلا فى فنون الأدب الموضوعى كفن المسرحية وفن القصة والأقصوصة ، وأما فى شعر القصائد فلا ينبغى أن يطالب بها إلا فى الشعر الموضوعى ذى الطابع الواقعى الذى تبنى القصيده فيه – كما قلنا – على قصة قصيرة أو دراما سريعة . وأما الشعر الغنائى الخالص أى شعر الوجدان فمن أكبر التعسف مطالبة الشاعر بمثل تلك الوحدة التى لا تقبل تقديما أو تأخيراً فى نسق ابياتها – ص ١١٨) ولا شك أن ما قاله هذا المعلم الكبير هو عين الصواب ولكن على الرغم من هذه التفرقة الدقيقة بين الأنواع الشعرية التى تتحقق فيها الوحدة العضوية والتى لا تتحقق فيها هذه الوحدة فمازالت كثرة من الأدباء والنقاد يعممون الأحكام ويعيبون على القصيدة الغنائية الوجدانية افتقادها للوحدة العضوية .



سليمان منصور...
والتصوير داخل المعتقل







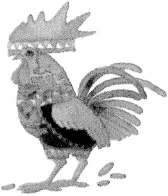


- الرسوم للفنان سليمان منصور
- من كتاب حكايات شعبية فلسطينية دار الفتى العربي ● تحت الطبع.

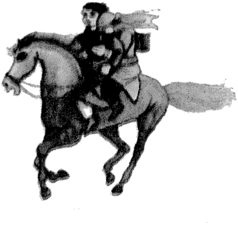






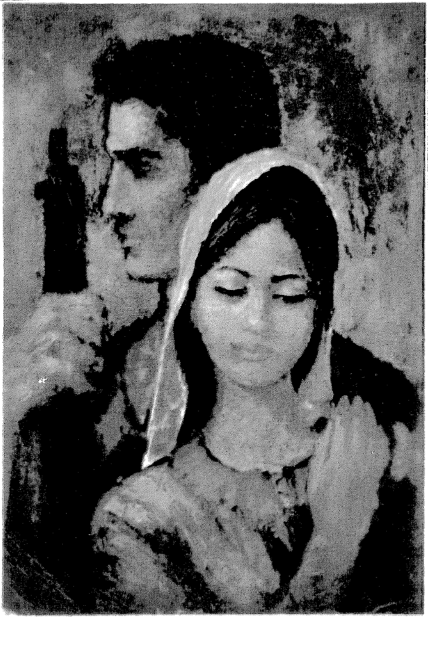








عرس على الحدود للفنان الفلسطينى « اسماعيل شموط »



الفنان « اسماعيل شموط » من مواليد مدينة « اللد » عام ١٩٣٠ ، عاش الانتفاضة الفلسطينية ضد السلطة الاستعمارية والاغتصاب الصهيونى للأراضى الفلسطينية ، وفى عام ١٩٤٨ عمل كبائع متجول وظل يمارس هواية الرسم . فى عام ١٩٥٠ عرض لوحاته فى إحدى المدارس الأمر الذى شجعه على مواصلة التأهيل الفنى .. فى ١٩٥٠ ـ ١٩٥٤ درس بكلية الفنون الجميلة ـ القاهرة ، عام ١٩٥٣ أقام فى غزة معرضاً كان أول معرض لفنان فلسطينى .. ١٩٥٤ ـ ١٩٥٦ درس فى أكاديمية الفنون الجميلة فى روما ، وفى عام ١٩٥٧ أقام معرضاً فى نابلس والقدس ورام الله وغزة ، وفى عام ١٩٦٠ أقام معرضاً فى بيروت .

وفى عام ١٩٦٥ أصبح رئيسا لقسم الثقافة الفنية بمنظمة التحرير الفلسطينية فى بداية منظمة الفتح عملياتها المسلحة . وفى عام ١٩٧١ انتخب شموط أمينا عاما للاتحاد العام للفنانين التشكيليين العرب .

وتجمع اللوحة بين العناصر الأوروبية وتقاليد الرسم العربية ، منعكسة بشكل خاص فى إبراز الخطوط المنسابة ، وهو يستخدم الألوان المضيئة تعبيراً عن ذوق الشعب الفلسطينى ، لأن الصناعة اليدوية التقليدية تفضل التباين الشديد بين الألوان ، فيفرغ الفنان شحنته فى الإضاءة الشديدة بمنتصف اللوحة ذات الألوان الدافئة ، واللوحة تحمل سمة تفكير لا يعرف المساومة بالنسبة لوضع الشعب الفلسطينى وموقف الفنان نفسه .

القدس : زهرة المدائن للفنانة « تحية حليم »



ولدت الفنانة « تحية حليم » فى مدينة « دنقلة » بصعيد مصر يوم ٩ سبتمبر عام ١٩١٩ ، .. التحقت بأكاديمية « جوليان » بفرنسا لدراسة التشريح والرسم عن الطبيعة ، واستمرت دراستها ثلاث سنوات كاملة .

تستمد الفنانة جوّها الفني العام من تراثنا القديم ، تضيف اليه إحساساً فطرياً ، فالألوان تتداخل وتتشابك حتى تبدو عشوائية المظهر ، أما الخطوط فتتجانس ، وهى تهتم بحيوية الهيكل الخارجى للأشكال .

وتدعونا اللوحة المنشورة « القدس : زهرة المدائن » لا ستعادة بعض من الذكريات عن مدينة القدس : إبان وعد بلفور فى ٢/١١/١٩١٧ بإقامة وطن قومى لليهود فى فلسطين وكان عدد اليهود لا يتجاوز نسبة ٨٪ من مجموع السكان ، وفى ١٩١٧/١٢/٩ احتلت الحملة البريطانية القادمة من مصر بقيادة الجنرال « أدموند اللنبى » مدينة القدس .... وقد استوطنت « الهاجاناه » الصهيونية مستوطنات القدس فى ١٩٢١/٥/١ . وفى ٢٣/ ١٩٢٩/٨ اشتعلت « ثورة البراق » فى القدس رداً على استفزازات المستوطنين اليهود .

فى سنة ١٩٣٣ تدفقت الهجرة اليهودية من أوروبا وتفجرت الانتفاضات العربية المسلحة فى القدس ، ... وفى ١٩٦٤/٥/٢٨ عقد المؤتمر الفلسطينى الأول فى القدس .

وفى يونيو ١٩٦٧ قامت الصهيونية بضم مدينة القدس وأعلنتها عاصمة لها ، وعملت على إزالة معالمها العربية .

فى ٢٠/١١/١٩٧٤ أصدرت منظمة اليونسكو قراراً يدين الصهيونية لا ستمرارها فى تغيير معالم مدينة القدس التاريخية ؛ وفى اجراء الحفريات التى تشكل خطراً على آثارها .